Marginalii la o pagină concertantă românească contemporană: Concertul pentru pian şi orchestră de Sigismund Toduţă.

Liliana GHERMAN

Motto: "...descompunînd şi recompunînd vom putea descifra resorturile; întregul, însă, întregul este altceva..."

Antoine de Saint-Exupéry

Cînd a venit la Iaşi pe 23-24 mai 1986, la cea de a IX-a ediţie a "Zilelor muzicii româneşti", cu ocazia execuţiei în concertul inaugural a oratoriului "Pe urmele lui Horea", compozitorul Sigismund Toduţă ne-a mărturisit că lucrează la un concert pentru pian şi orchestră. Am crezut iniţial că este vorba despre o reluare a unei partituri datînd din 1943, care, aliniată pe lista opusurilor sale de tinereţe, nu a fost însă niciodată cîntată în public. În realitate, exigentul maestru clujean revenea doar asupra gîndului de a lăsa şi o lucrare concertantă pentru instrumentul de care sunt legate înseşi începuturile studiilor sale muzicale, pe care l-a stăpînit într-o suficientă măsură pentru a putea la un moment dat, în 1932, încă student fiind, să apară în faţa orchestrei cu o partitură de pretenţiile "Imperialului" beethovenian[1], şi căruia i-a dedicat de-a lungul anilor cîteva compoziţii care s-au impus cu autoritate în creaţia pianistică românească, precum Passacaglia (1944), Sonatina (1956) sau tripticul "Preludiu, Coral şi Toccata" (1974). Acestora li s-au adăugat şi piese de mai mică anvergură - Suita de cîntece şi dansuri româneşti (1951), Threnia (1970) şi Terzinen (1975)[2]- pianul fiind prezent cu un substanţial aport şi în

1. Sigismund Toduţă: "Sub semnul înnoirii pedagogiei pianului" în Lucrări de muzicologie vol.15, Conservatorul de muzică "G.Dima", Cluj-Napoca 1984, p.68.
2. Pentru cronologie a fost consultat volumul 14 de Lucrări de muzicologie, Cluj-Napoca 1979, pg.15-16.

Scanned with OKEN Scanner

lucrări camerale: sonatele pentru oboi, flaut sau vioară şi pian, amplele cicluri de lieduri pe versuri de Lucian Blaga şi Ana Blandiana sau mai recentul ciclu de cinci lieduri pe versuri din lirica universală închinate muzicii.

La 1 august 1986 aflam că versiunea pentru două piane a Concertului este deja pregătită pentru o primă cartografiere. Pînă la sfîrşitul anului era gata şi partitura cu orchestră, compozitorul începînd a fi preocupat de ideea primei audiţii, care, odată stabilită interpreta - în persoana pianistei Ninuca Oşanu-Pop, s-a fixat pentru data de 1 octombrie 1987, la deschiderea celei de a XXIII-a ediţii a tradiţionalei "Toamne muzicale clujene", cînd a şi avut loc.

A fost deci o elaborare destul de rapidă, dar care s-a mai perfectat în detalii şi pe durata laborioasei pregătiri a acestei prime audiţii, asupra căreia Sigismund Toduţă a vegheat cu constantă atenţie şi care, beneficiind de concursul Orchestrei simfonice a Filarmonicii clujene dirijate de Emil Simon, s-a bucurat de un deosebit succes, impunîndu-se ca un eveniment muzical.

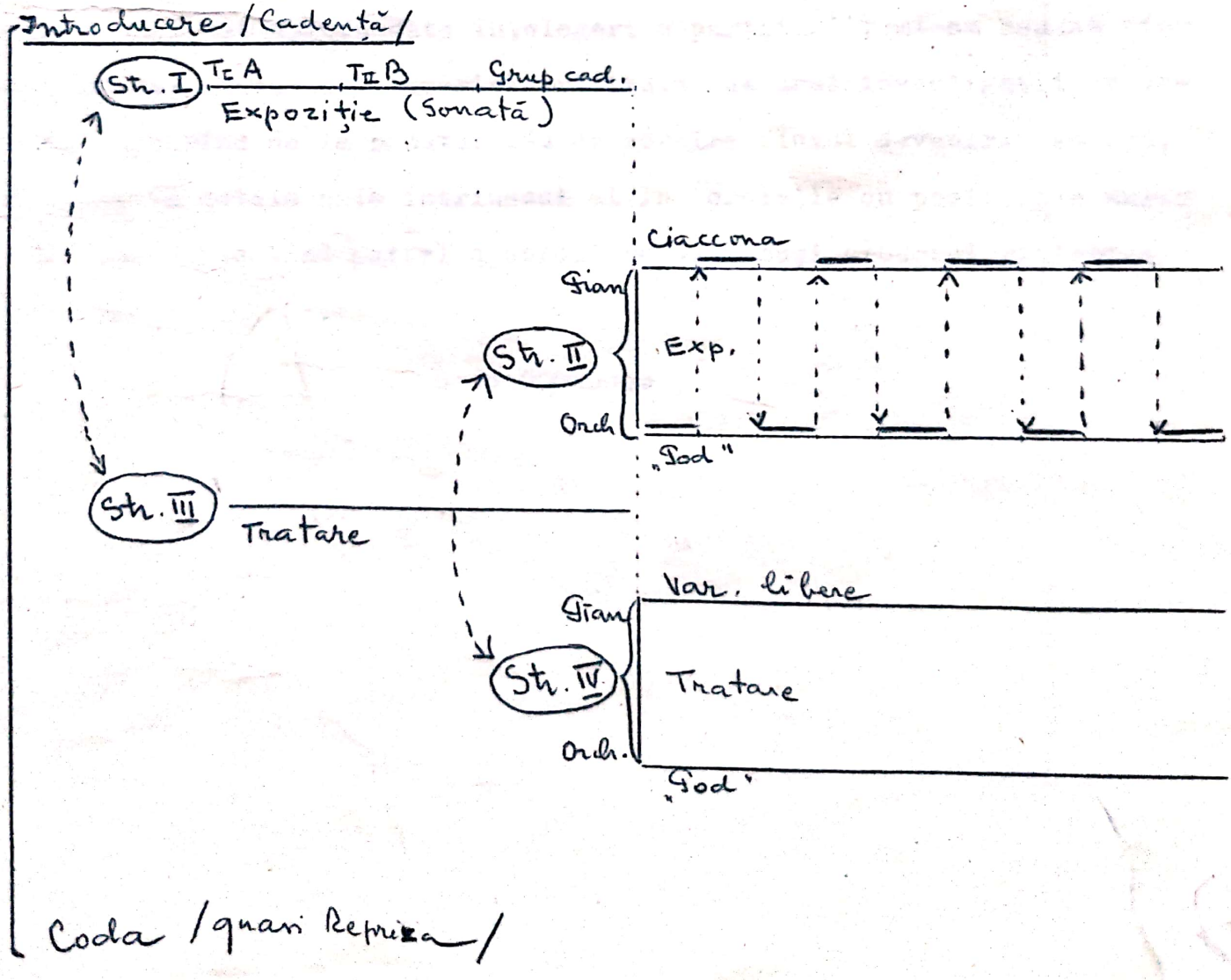
Studiul partiturii Concertului pentru pian şi orchestră de Sigismund Toduţă trezeşte într-adevăr, o dată în plus, uimirea în faţa capacităţii inepuizabile a acestui fecund creator de a elabora unicate componistice, prin raportare nu numai la muzica românească contemporană în general, ci chiar la propria muzică. Căutată, însă nu ostentativ, ci ca o obligaţie de etică profesională (fiind autocircumscrisă cu modestie prin expresia "o silabă în plus"), noutatea se naşte la Sigismund Toduţă şi în cazul Concertului pentru pian şi orchestră pe fundalul unei aprofundate cunoaşteri a ceea ce s-a"spus" deja, nu prin sfidarea legilor artei sunetelor (aşa cum au fost ele validate prin seculare verificări), ci prin inedita prospectare a acestora. Lucrarea apare, astfel, multiplu interesantă.

Mai întîi prin infrastructura intonaţională, avînd la bază intervalul de secundă, căruia i se dezvăluie în proiecţie atît orizontală cît

Scanned with OKEN Scanner

şi verticală nebănuite latenţe de acuzată modernitate, dar rezonînd simultan în intonaţii străvechi de monodie gregoriană sau bizantină, de cîntec doinit românesc, de coral bachian sau de polifonie primitivă. Ca idiom stilistic şi, totodată, ca element structural generator, secunda este frecvent detectabilă în cele mai recente lucrări ale compozitorului (şi am în vedere ultimii 15-20 ani). Specific Concertului pentru pian este însă modul în care acest interval se infuzează şi în tehnica pianistică, remodelînd-o, fără ca totuşi s-o violenteze şi oferind totodată interpretului satisfacţia unor sonorităţi inedite şi a unui orizont expresiv captivant şi, în egală măsură, profund şi emoţionant.

Demnă de relevat este şi originala rezolvare formală, care topind tradiţionalele părţi contrastante într-un flux continuu, conferă opusului o alură poematică de mare concentrare tensională. Iată schema arhitectonică a lucrării, aşa cum o concepe însuşi compozitorul:



Se realizează, după cum se poate observa, o sinteză formală între principiile formei de sonată şi cele ale variaţiunii, sugerînd prin felul în care se succed cele patru momente ("strofe") mari ale formei (precedate cum sunt de o Introducere şi succedate de o Coda) o evoluţie în spirală înspre o apoteoză finală.

Aparte în acest Concert pentru pian este şi tratarea orchestrală, implicînd o gamă largă de ipostaze, de la unison sau timbrul instrumental pur la evantaiul policrom al unor ample desfăşurări sonore, extrapolînd categoric atributele unui simplu "acompaniament". Mai mult, în cea de a doua secţiune principală a lucrării orchestra îşi asumă un parcurs sonor şi expresiv cvasi-autonom, evoluînd alternativ şi, într-un fel, chiar paralel faţă de instrumentul solist.

A ne limita la simple generalizări în cazul unor creaţii muzicale într-adevăr semnificative este însă insuficient. Iată de ce, urmînd dorinţei unei mai aprofundate înţelegeri a partiturii, mi-am asumat efortul, uneori poate de o excesivă ariditate, al unei investigaţii de detaliu, urmărind de la punctul său de pornire fluxul devenirii sonore, nu numai în datele sale intrinseci ci în corelaţie cu posibilele surse generatoare, tentînd astfel o apropiere de însuşi procesul gestaţiei creatoare.

ooooo000ooooo

Scanned with OKEN Scanner

I.

INTRODUCERE / CADENŢĂ

Modelul posibil al acestei introduceri ar putea fi considerat începutul Concertului nr.5 în Mi bemol major pentru pian şi orchestră op.73 de L.van Beethoven ("Imperialul"), cu deosebire că acolo era vorba doar de a impune cu un fast instrumental deosebit pilonii principali ai tonalităţii, în timp ce aici avem de a face cu o expresie tematică pregnantă, încărcată totodată de latenţe structurale vizînd continuarea discursului.

Din punct de vedere formal, această introducere poate fi subdivizată bipartit:

Ic

Ic^1 = măs.1-5

Orch.
- Largo grave
- lento grave
- lento - calando poco a poco

Pian
- improvvisando -
- improvvisando -

Ic^2 = măs.6-7

Quasi cadenza

- piano solo -

(esitando -
un poco muovendo -
ben slanciato -
veloce -
strepitoso -
poco a poco rall.)

Măsurile: $\binom{4}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\binom{4}{2}$ $\frac{10}{4}$ $\binom{7}{2}$

Senza misura + $\frac{6}{4}$

Corespondenţa în număr de pătrimi:

$$\underbrace{8 + 6 + 8 + 10 + 14}_{= 46}$$

$$\underbrace{4 + 6 + 5 + 5 + 15 + 5 + 6}_{= 46}$$

(Această egalitate matematică, la care este puţin probabil ca autorul să se fi gîndit cu tot dinadinsul, rămîne revelatoare pentru un simţ na-

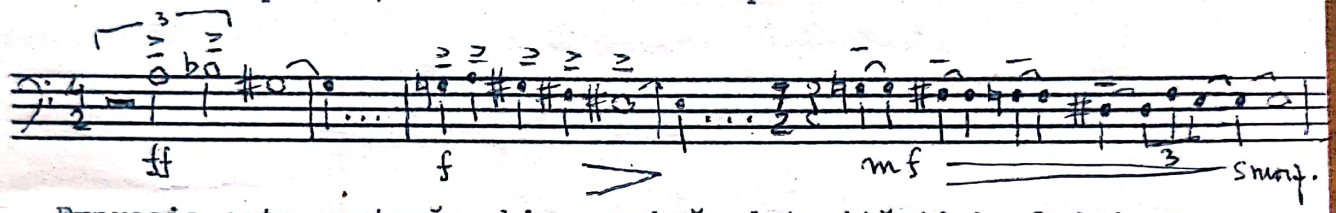
tural al proporţiei, pe care i l-am constatat şi cu alte ocazii[3], chiar dacă în planul concret al muzicii rămîne relativă, datorită fluctuaţiilor de tempo, a coroanelor, etc.)

1.1 Secţiunea Ic[1] = Alternanţă orchestră - pian

Orchestra evoluează monodic (ceea ce mă face să mă gîndesc şi la începutul Concertului în Mi bemol major, nr.1, pentru pian şi orchestră de Fr.Liszt), într-o triplă stratificare la simplă şi dublă octavă, fiind angajate în toate cele trei intervenţii aceleaşi instrumente:

Fag.1-2, Corni 1-4, V-le / V-celli / C.fag., Cb.,

"aşezarea" pe sunetele lungi fiind susţinută şi prin percuţie (Timpanii, care dublează violoncelul, şi Piatto sosp.gr.). Privită din unghiul registrului său superior, linia melodică se prezintă astfel:



Expresia este austeră, chiar sumbră, datorită timbrului instrumentelor în registrul grav, tempo-ului rar, curbei melodice descendente. Dacă aş încerca o apropiere de retorica Barocului, atît de bine cunoscută de compozitor, m-aş gîndi la o interesantă combinaţie de: "descesio", "suspiratio","passus duriusculus" ... ceea ce ne conduce tot înspre acelaşi rezultat expresiv.[4]

Este de luat în considerare, totodată, şi aspectul dinamic: nuanţele mari, susţinute şi prin [redacted] dubla accentuare (portato şi marcato), conferind intervenţiei orchestrale un relief aproape ameninţător la început, evoluînd apoi în sens depresiv, cu un aer de descurajare parcă. Particularităţile expresive pregnante sînt dublate de un laborios travaliu motivic-figural. În mare ni se oferă sugestia celor trei momente ale frazeologiei clasice:

---

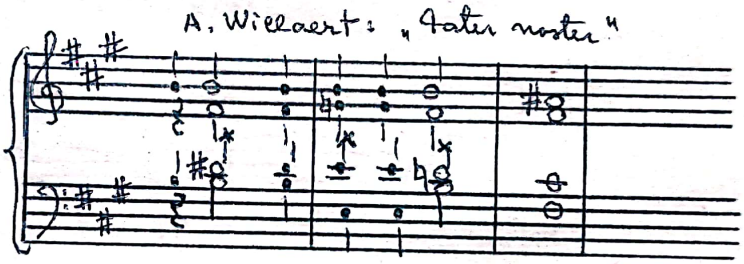
3. Liliana Gherman: Unele aspecte ale relaţiei dintre text şi muzică în opera-oratoriu "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă, rev."Muzica", 7/1987.

4. Sigismund Toduţă: Formele muzicale ale Barocului vol.2, Buc.1973, Ed.Muzicală. (A se vedea cap. „Obiective artistico-estetice", pp. 67-92)

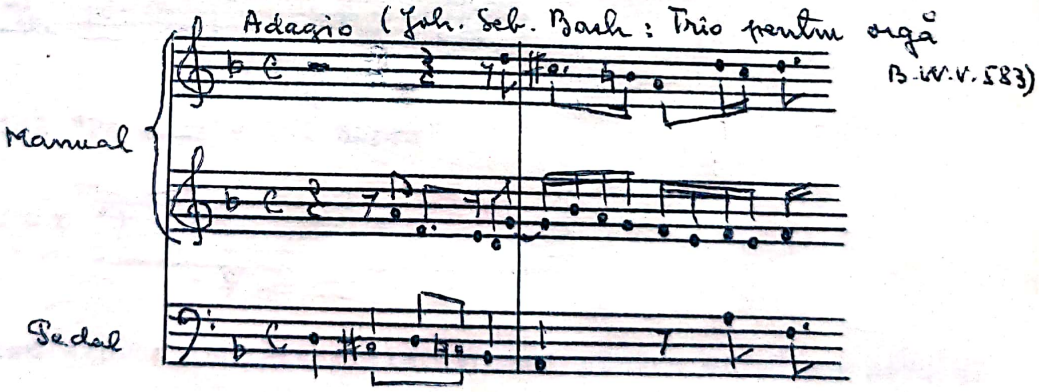
1. expunerea unui motiv,
2. reluarea sa într-o primă formă de evoluţie,
3. o nouă evoluţie, implicînd lărgirea şi încheierea.

(De remarcat că şi dimensiunea celor trei momente face trimitere la structurile clasice: 4 + 4 + 7 (în loc de 8!)

Figura motivică iniţială are totodată semnificaţia unui "motto", avînd intonaţional o importanţă fundamentală pentru secţiunea introductivă. Este vorba despre un aspect al "formulei cromatice întoarse"[5], care pare a-i deveni specifică compozitorului după oratoriul "Mioriţa". "Predilectă la majoritatea compozitorilor secolului XX"[6], această turnură intonaţională poartă încărcătura unor filiaţii specifice în cazul lui Sigismund Toduţă, legîndu-l, de ce nu, chiar de cromatica armonică a Renaşterii:



sau a Barocului:

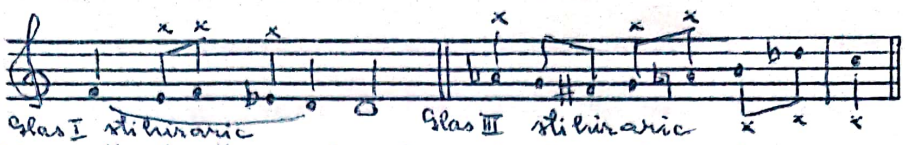


dar în orice caz de filonul autohton, folcloric

7

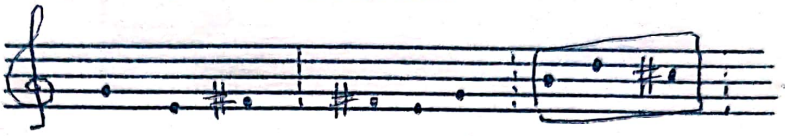
5. Gh.Firca: "Bazele modale ale cromatismului diatonic", Ed.Muz., Buc. 1966, pp.59-61; Şt.Niculescu: "Aspectele folclorului în opera lui George Enescu" în Reflecţii despre muzică, Ed.Muz., Buc.1980, pp.90-104.
6. C.Rîpă: Teoria superioară a muzicii, Cluj 1986, p.232.
7. Id.p.344.

sau bizantin:



8

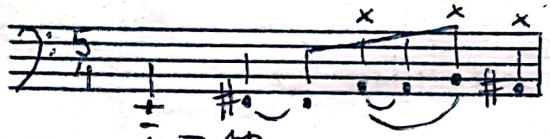
Ea se infiltrează, însă, cred, şi pe traiectul unui proces firesc de evoluţie a propriului limbaj, ca o nouă metamorfoză, cromatică, a celulei "dies" - cum o numeşte Vasile Herman în lucrarea sa "Formă stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă"[9], indicînd (Anexa - ex.10) următoarele "metamorfoze" ale acesteia:



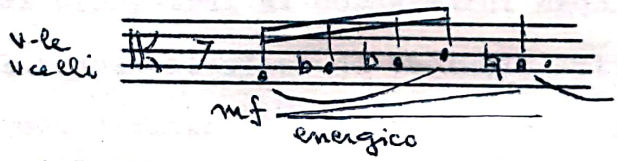
dintre care ultima este cea care ne interesează aici.

Printre exemplele anterioare de utilizare ale formulei cromatice întoarse pot fi citate următoarele:

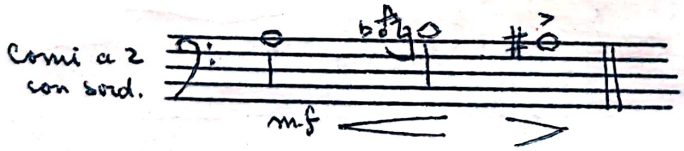
Concert de coarde nr.2



Simfonia a V-a



Oratoriul "Pe urmele lui Horea"



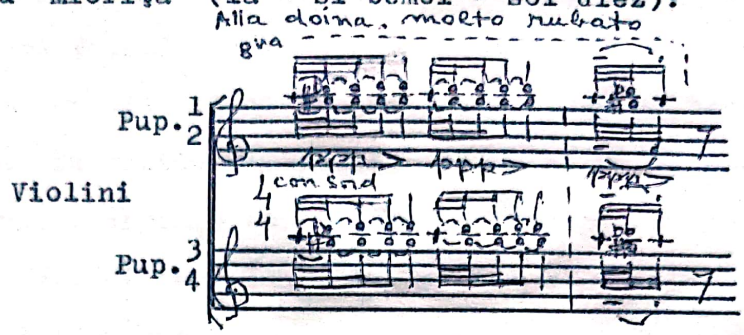
şi am ales în mod expres incipit-urile, tocmai pentru că mi se pare că interesantă nu este folosirea <u>în sine</u> a formulei, ci <u>expresia</u> pe care o dobîndeşte de fiecare dată, legată fiind de registrul grav şi, practic, de aceleaşi sunete.

---

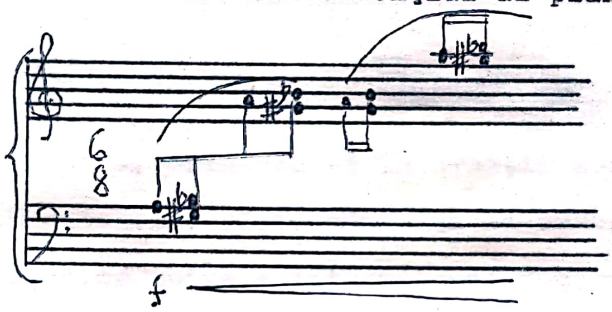
8. C.Rîpă: op.cit. pg.109 şi, respectiv, 124.
9. Manuscris, Conservatorul "G.Dima", Cluj-Napoca 1987.

Scanned with OKEN Scanner

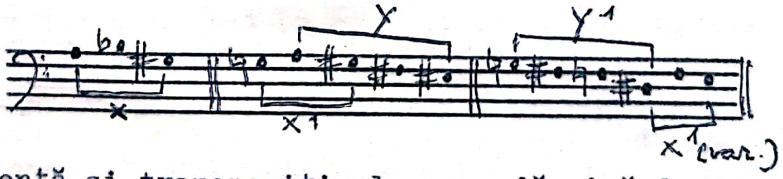
Variantă permutativă a exemplelor citate, celula inițială a Concertului pentru pian se situează totodată la o secundă mică inferioară, folosind - interesantă coincidență! - cele trei sunete de început ale baladei-oratoriu "Mioriţa" (la - si bemol - sol diez):



care apar
într-o formulare cu care debutul cadențial al pianului are certe afinități:



Începutul orchestral al Concertului asociază, însă, acestei celule, în cadrul celor două ipostaze de evoluție motivică, și o alta: tetracordul micșorat sau "acustic"[10]. Astfel, din unghiul travaliului celular, prima intervenție orchestrală apare:



în care: - x^1 = recurență și transpoziție la secundă mică descendentă a lui x;

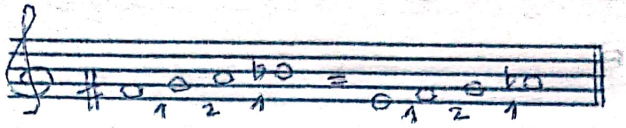
- x^1(var.) = recurență și transpoziție la terță mare (cvartă micșorată) descendentă;

- y și y^1 = două fațete ale tetracordului micșorat (121 și 112).

---

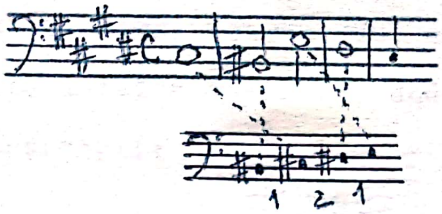
10. C.Rîpă: op.cit. p.297.

Tetracordul micşorat, în primul rînd în varianta "acustică" propriu-zisă: 11

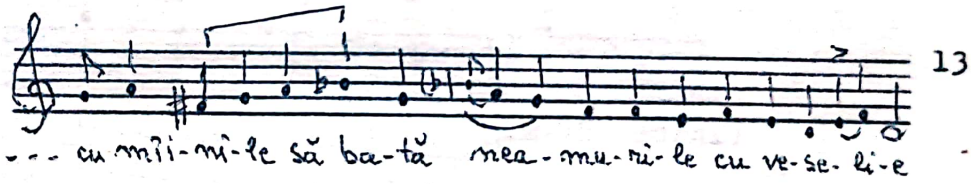


îşi are şi el importanţa şi, respectiv, "biografia" în lexicul compozitorului Sigismund Toduţă.

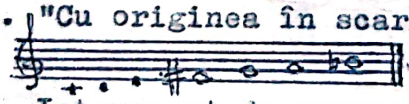
Una dintre sursele din care s-ar putea trage ar trebui căutată, şi în acest caz, în muzica Barocului, acest tetracord apărînd ca o componentă a minorului armonic sau melodic ascendent. Un exemplu edificator îl poate constitui tema Fugii în do diez minor (Das wohltemperierte Klavier I/4)de Joh.Seb.Bach: 12

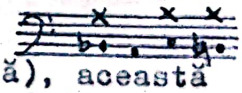
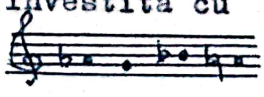
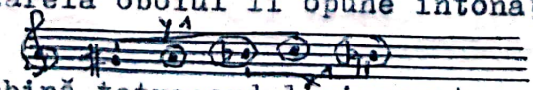


Pe de altă parte, originea sa în creaţia lui Sigismund Toduţă poate fi legată categoric şi de aderenţa la sursele folclorice sau psaltice, în al căror univers intonaţional figurează de fapt sub denumirea de "tetracord acustic", cu variantele indicate mai sus. Iată cîteva exemple: 13

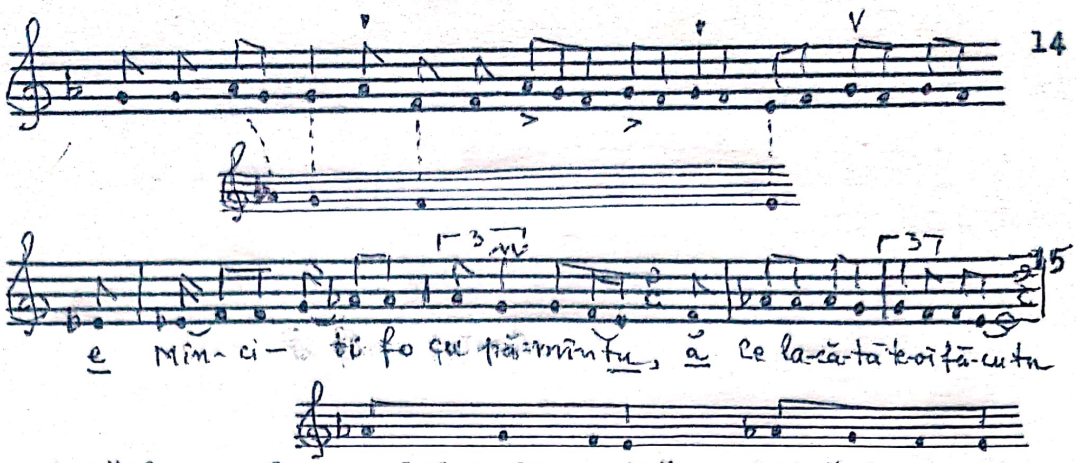


---

11. "Cu originea în scara acustică (a armonicilor superioare):  " (C.Rîpă: op.cit., p.297).

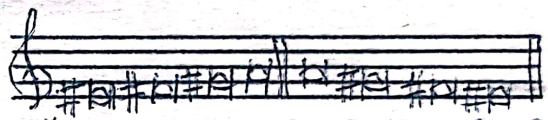
12. Interesant de remarcat următorul fapt: tema bachiană poate fi privită ca o variantă a succesiunii emblematice B-A-C-H care implică şi formula cromatică întoarsă (⊗):  Ori, în finalul Concertului (p.51 partitura orchestrală), această celebră iscălitură sonoră (căreia Sigismund Toduţă i-a dedicat şi o amplă lucrare pentru orgă: "Simfonia BACH") apare (investită cu funcţie motivică pregnantă) în varianta →  la corni, căreia oboiul îi opune intonaţia  unde se îmbină tetracordul micşorat cu formula cromatică întoarsă şi ... cu cele patru sunete ale iscăliturii bachiene anagramate: A-B-C-H!

13. Gr.Panţiru: "Notaţia şi ehurile muzicii bizantine", Ed.Muz., Buc. 1971, p.211 (ex.la glasul I, fragm.).



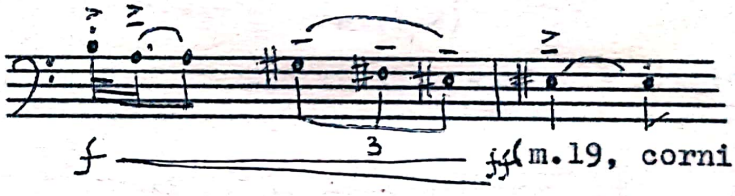
(De remarcat că în cazul exemplelor de muzică psaltică intonaţia care ne interesează este legată de o expresie de bucurie sau slăvire, în timp ce în exemplul folcloric ţine de bocet, deci de durere, de jale).

În creaţia maestrului clujean, tetracordul acustic se impune cu pregnanţă odată cu Simfonia a III-a "Ovidiu", unde figurează chiar ca Motto pe frontispiciul partiturii:

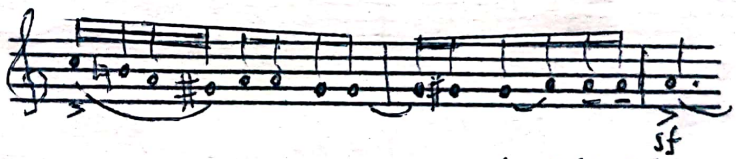


în variantă şi ascendentă, şi descendentă, cum apare de fapt atît în creaţia populară cît şi în repertoriul bizantin.

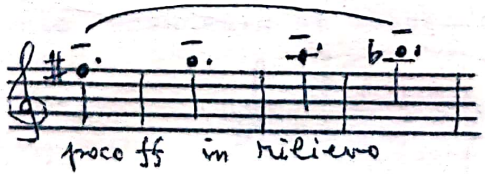
În prima parte, această intonaţie este întreţesută în canavaua intonaţională, investind numeroase aspecte ritmico-melodice, precum:



(m.19, corni)



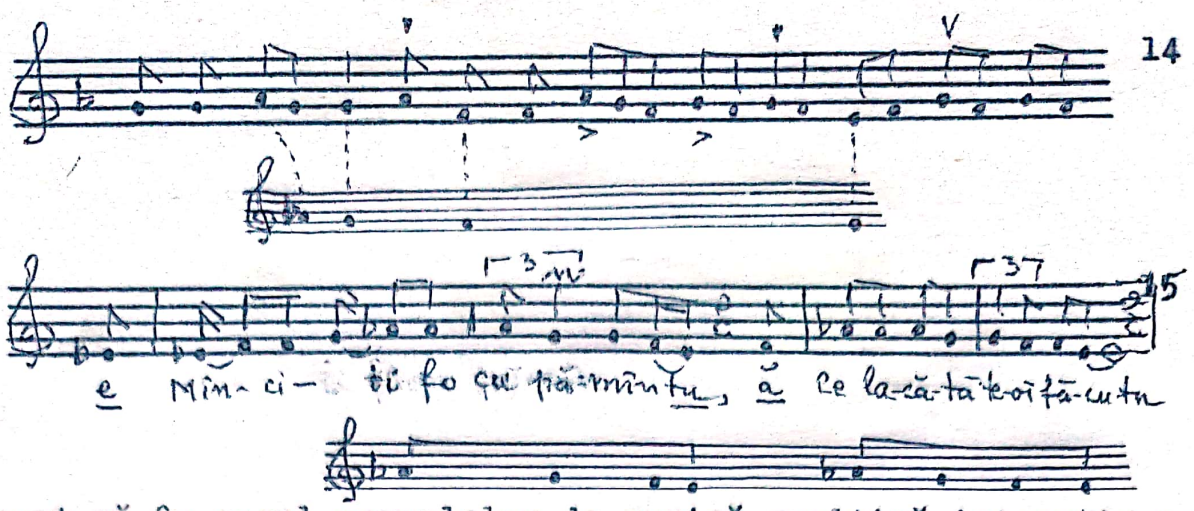
(m.163-164, ob.1-2)



(m.246-249, fl.1-2-3 la octava superioară, ob.1-2, corni 1-2 la octava inferioară)

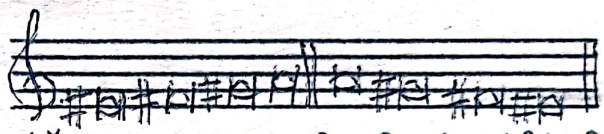
14. Gh.Ciobanu: Izvoare ale muzicii românești, vol.2, Ed.Muz., Buc. 1978, p.123 (Polihronion pentru Alexandru Lăpușneanu).
15. Tr.Mîrza: Folclor muzical din Bihor, nr.167 - Bocet (apud C.Rîpă: op.cit.,p.297).

Scanned with OKEN Scanner



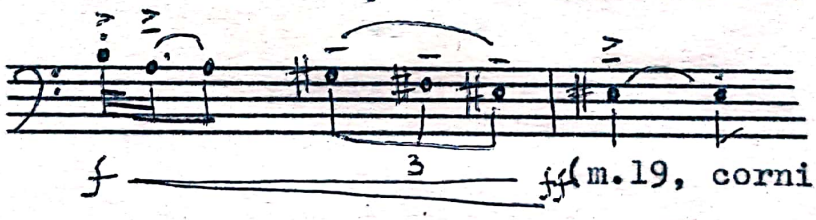
(De remarcat că în cazul exemplelor de muzică psaltică intonaţia care ne interesează este legată de o expresie de bucurie sau slăvire, în timp ce în exemplul folcloric ţine de bocet, deci de durere, de jale).

În creaţia maestrului clujean, tetracordul acustic se impune cu pregnanţă odată cu Simfonia a III-a "Ovidiu", unde figurează chiar ca Motto pe frontispiciul partiturii:

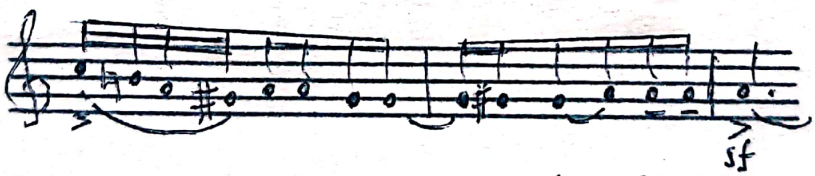


în variantă şi ascendentă, şi descendentă, cum apare de fapt atît în creaţia populară cît şi în repertoriul bizantin.

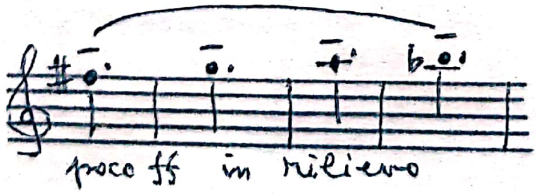
În prima parte, această intonaţie este întreţesută în canavaua intonaţională, investind numeroase aspecte ritmico-melodice, precum:



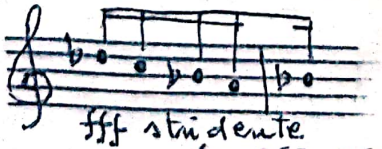
(m.19, corni)



(m.163-164, ob.1-2)



(m.246-249, fl.1-2-3 la octava superioară, ob.1-2, corni 1-2 la octava inferioară)

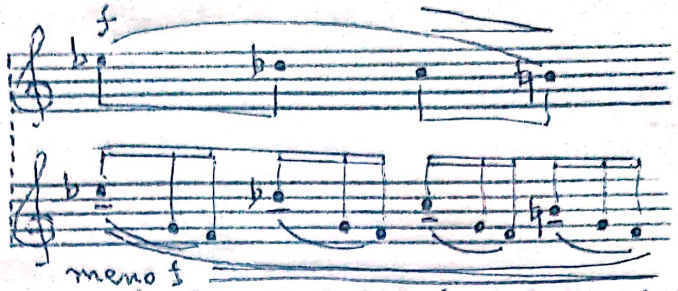


(m.261-262, pian m.dr. dublă octavă, fl.1-2-3, ob.1-2, cl.1 la octavă, ob.3, cl.2, pian m.stg.)

Scanned with OKEN Scanner

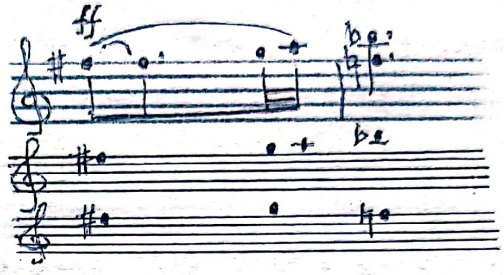
Alte variante:

- forma simplă şi ornată (implicînd o polifonie latentă) suprapuse:



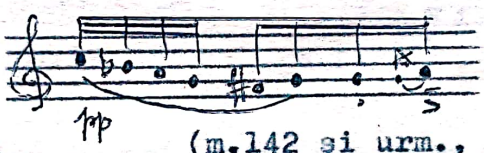
(m.63, fl.1-2-3 / cl.1-2, violini I)

- în varianta acustică originară, cumulînd şi formula cromatică întoarsă:



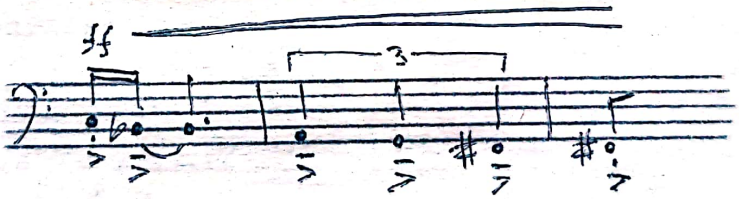
(m.80, fl.1-2)

- dilatată pînă la cvinta micşorată:



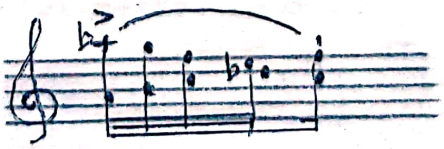
(m.142 şi urm., ob.1-2-3, violini I, cl.1-2)

sau în altă variantă ritmică:



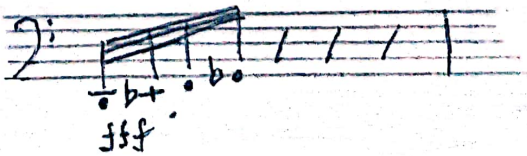
(m.159-161, fg.1-2, cfg., tuba la octava inferioară)

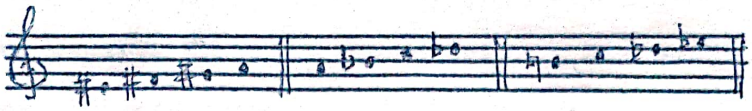
- formele ascendentă şi descendentă în expunere simultană:



(m.174 şi urm., ob.1-2, cl.1-2 ...)

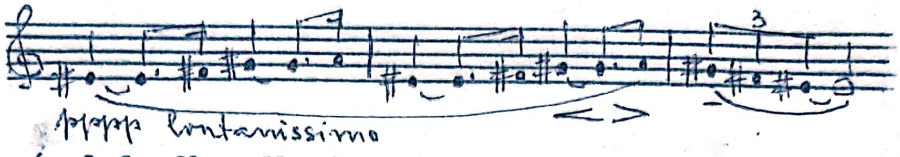
- sub forma unei trepidaţii figurale de treizecidoimi, în diverse transpoziţii:





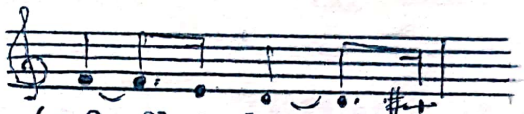
(m.278 şi următoarele, piano, viole, vlc.)

În partea a doua a Simfoniei "Ovidiu", această celulă intonaţională se impune chiar de la început într-o alcătuire melodică pregnantă:



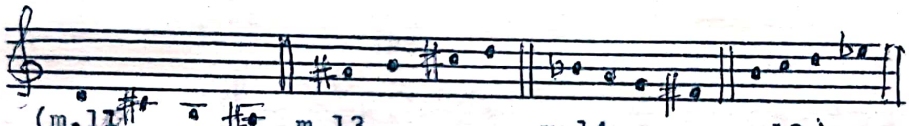
(m.1-3, fl., fl.picc., v-ni I şi v-ni II parţial)

care apare în continuare, începînd cu m.8, într-o variantă concentrată, descendentă sau ascendentă, pe diferite trepte, la diferite instrumente, în diferite registre:

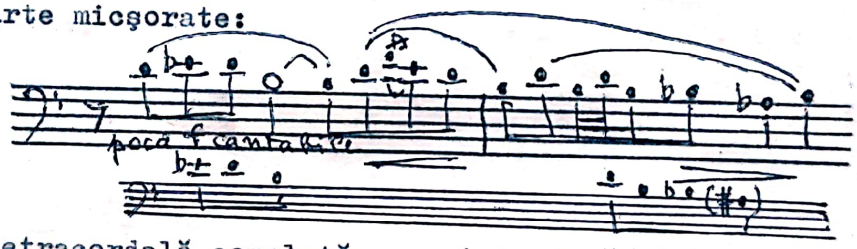


(m.8, fl., cl., v-ni I p.1, v-ni II p.1, v-le p.1)

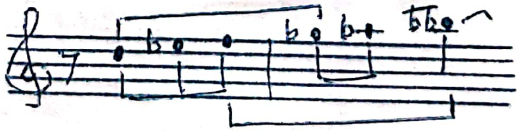
sau:



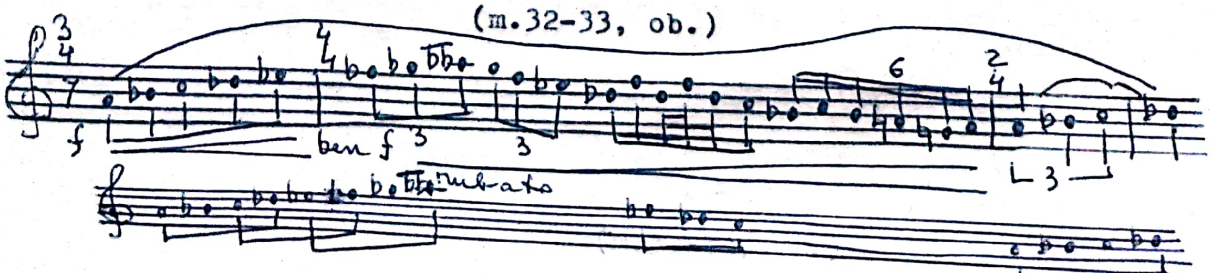
Începînd cu m.25 apare într-o altă formulare melodică şi ritmică, la cl.basso, incipitul şi sfîrşitul înscriindu-se între limitele unei cvarte micşorate:



În formulă tetracordală completă se mai implică şi în cadrul unor scări înscrise între limitele unei sexte sau octave micşorate, precum în următoarele exemple:



(m.32-33, ob.)



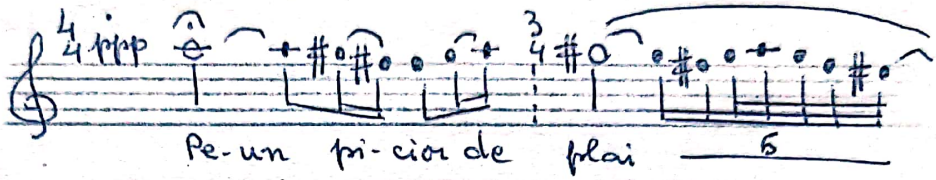
(m.39-42 cl. a²)

(Se poate observa în scara nonoctaviantă din acest ultim exemplu o structură similară "modelului" 1:2 bartokian).

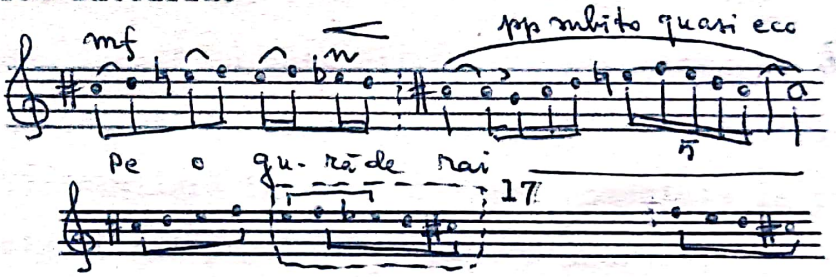
Fără a avea frecvenţa şi, mai ales, ponderea expresivă din Simfonia a III-a "Ovidiu", tetracordul acustic poate fi întîlnit şi în balada-oratoriu "Mioriţa", favorizînd construcţii melodice de o mare plasticitate precum şi realizarea unor momente tensionale.

Iată cîteva exemple:

- prima intervenţie a tenorilor din începutul lucrării (p.5)[16]

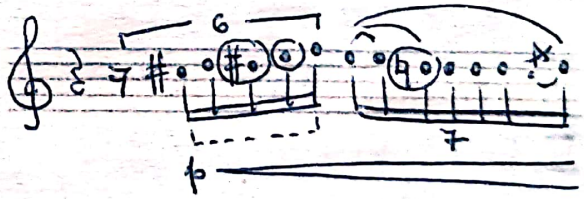


Începînd cu clarineţii, care preiau în continuarea vocilor tetracordul micşorat pe alte trepte, asistăm la o interesantă evoluţie melodică ce-l implică, în pagina următoare (6) apărînd tot la tenori în combinaţie cu formula cromatică întoarsă:

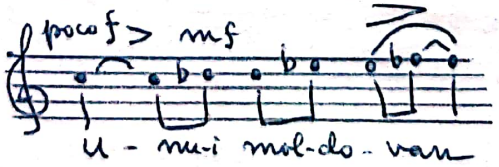


17

- integral cromatizat, în mixtură de octave la cl.I şi II, tot la p.6, o măsură înainte de reperul [1]:

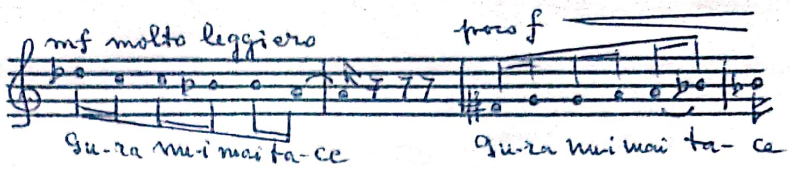


- intervenţia tenorilor de la p.11 (m.4-5 de la reperul [2]:

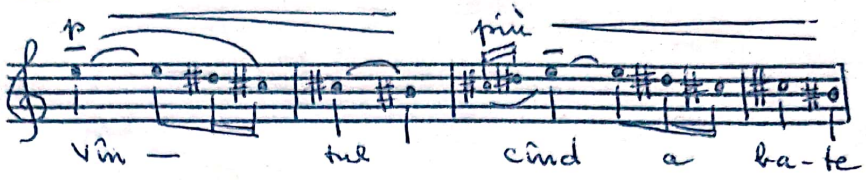


16. Atît în cazul Simfoniei "Ovidiu" cît şi în cel al baladei-oratoriu "Mioriţa" am folosit partiturile apărute în Ed.Muz., Buc. 1975 şi 1971.
17. Prin transpoziţie se obţine o interesantă similitudine cu Concertul pentru pian:

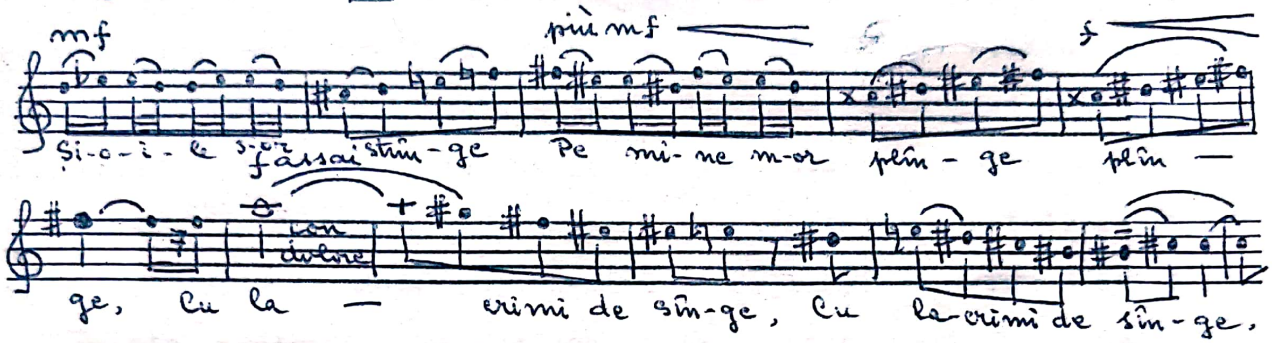
- p.27-28 reperul [8], alto II:



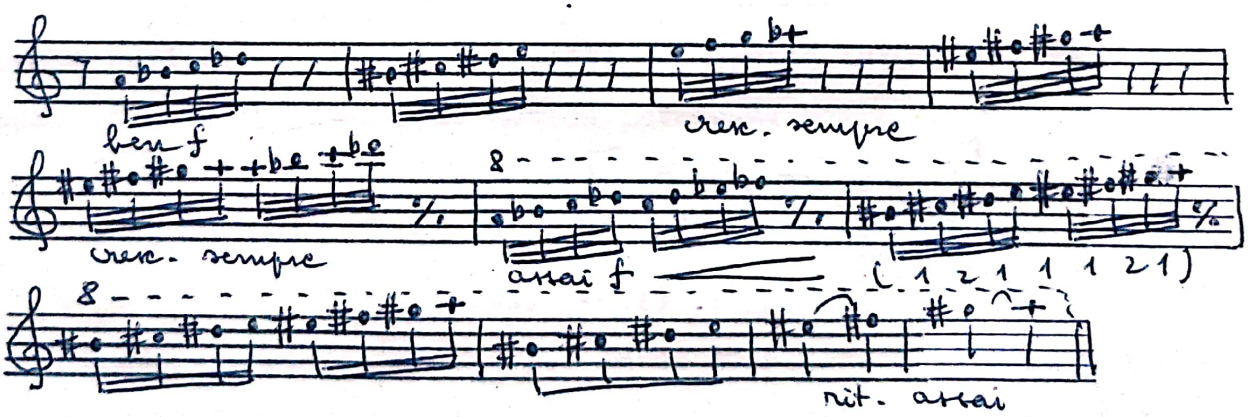
- p.70 reperul [22], tenor solo:



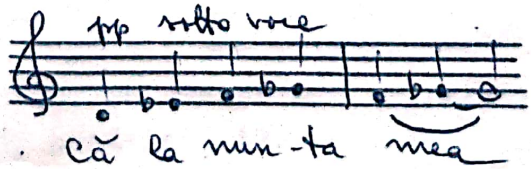
id. p.73 reperul [23]:



Că această formulă intonaţională nu este utilizată întîmplător aici, o dovedeşte prezenţa sa insistentă în trepidaţia frenetică de treizecidoimi a viorilor (p.74-77), similară întrucîtva celei semnalate în prima parte a Simfoniei "Ovidiu" (vezi pag.12 a prezentei lucrări):



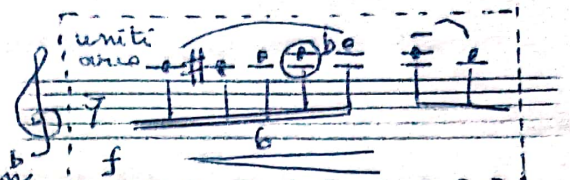
- este prezentă în final (cor şi orchestră) p.165 reperul [51], pe textul "Că la nunta mea / A căzut o stea":

Alto 2 

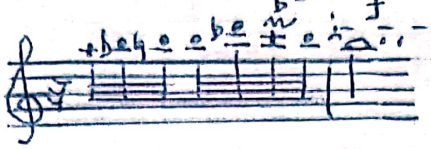
etc.

În Concertul de coarde nr.2 atrage atenţia "Tema della Fuga", indicată ca atare încă din prima parte (pag.6)[18] şi constituindu-se într-o aluzie directă la începutul Sonatei a III-a "în caracter popular românesc" de George Enescu:

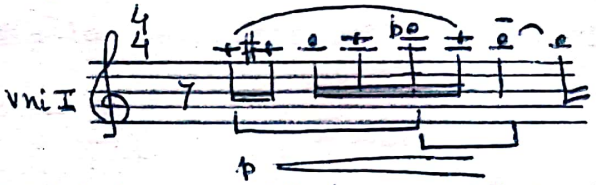
S.Toduţă v-ni II



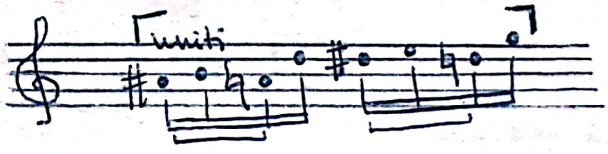
G.Enescu



Totuşi, deşi intonaţional avem aproape acelaşi lucru (cu excepţia unui singur sunet - do^3), organizarea internă diferă: motivul enescian este definit de însuşi S.Toduţă drept "organizarea a două tricorduri cromatice"[19], în timp ce la aceasta din urmă avem o combinaţie de pentacord cromatic ascendent (înscris în limitele unei cvarte micşorate!) cu un bicord descendent; în tema propriu-zisă de fugă (şi mă refer doar la capul tematic, indicat la rîndul său de compozitor drept "Tema del Recitativo"[20]), prin noua modalitate de articulaţie, pentacordul cromatic ascendent apare în joncţiune cu un tricord cromatic descendent:



Întreaga fugă va fi astfel impregnată de această intonaţie, în episoade apărînd însă şi formula cromatică întoarsă:

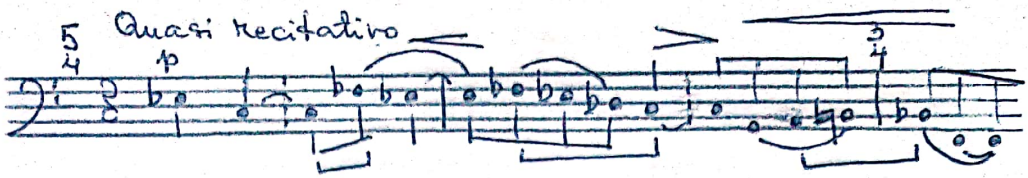


(m.15, v-niI)

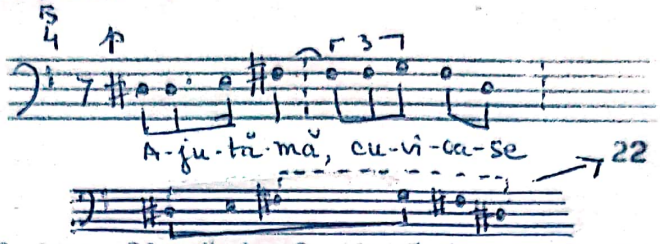
Un interesant exemplu de asociere a celor două tipare intonaţionale ne oferă şi debutul părţii a III-a - Recitativo e Arioso -, o monodie expusă de coardele grave (vlc. şi cb.) într-o triplă etajare (pag.16):

---

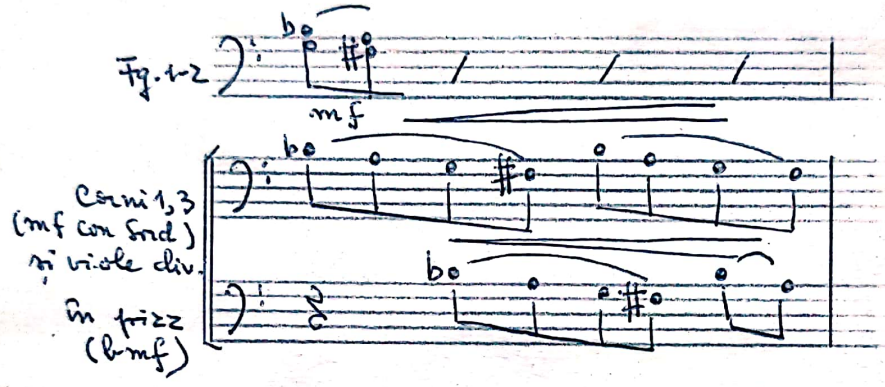
18. Partitura apărută în Ed.Muz., Buc., 1978.
19. Pascal Bentoiu: "Capodopere enesciene", Ed.Muz., Buc.1984, p.324.
20. Partitura menţionată, notă la p.12.



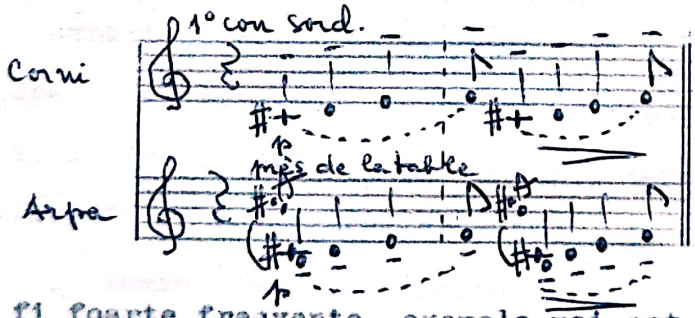
În opera-oratoriu "Meşterul Manole" prevalează alte tipare intonaţionale. Totuşi, chiar prima intervenţie a lui Manole din actul I debutează cu un tetracord micşorat [21]:



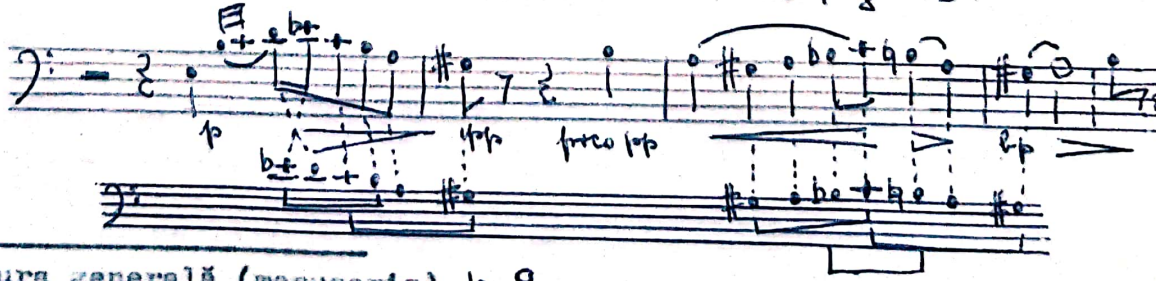
În continuare, la pag.13 jos, îl găsim în două ipostaze la fg., corni, v-le:



iar la pag.15 sus, la corni şi harpă, marcînd sfîrşitul celei de a doua intervenţii a lui Manole, respectiv după replica "Părinte Bogumil, ajută-mă!":



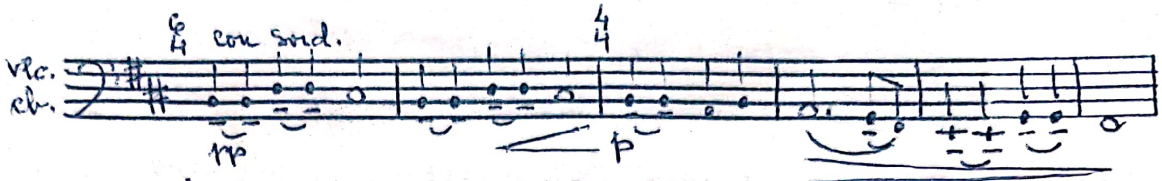
Fără a fi foarte frecvente, exemple mai pot fi găsite. Iată, de pildă, o intervenţie a violoncelului, tot în actul I, pag. 93:



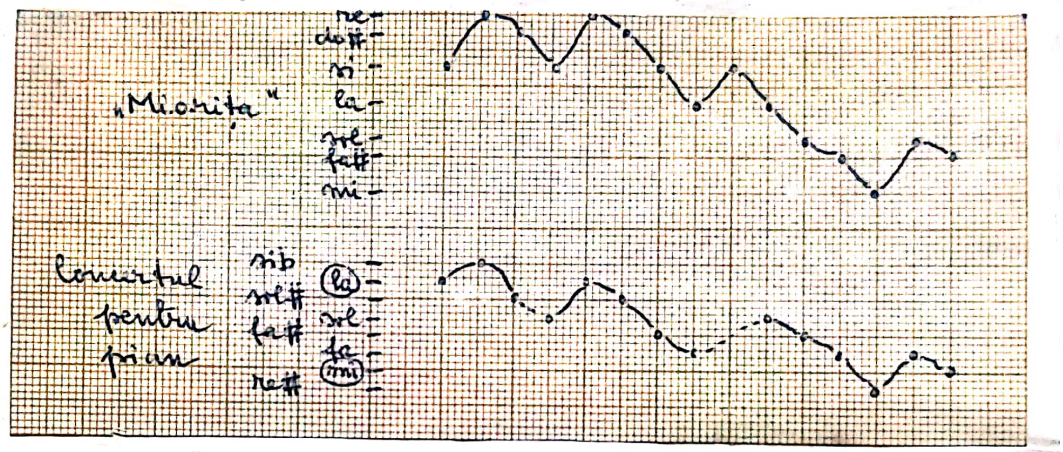
21. Partitura generală (manuscris), p. 9

22. Interesant de remarcat că această turnură intonaţională apare şi în Simfonia a III-a "Ovidiu", partea a II-a m.25 (vezi exemplul de la pag.13 a prezentei lucrări).

Desigur, ceea ce interesează este "destinul" pe care îl vor avea aceste intonaţii în Concertul pentru pian şi orchestră. Înainte însă de a urma în continuare cursul analizei, aş mai semnala o anume apropiere ce s-ar putea stabili între acest început orchestral, pe care l-am detaliat, şi tema Passacagliei (Nr.5) din balada-oratoriu "Mioriţa"[23]:



Aş începe cu similitudinea de profil melodic, care poate fi evidenţiată şi grafic:



În ambele cazuri direcţia de mişcare este descendentă; în ambele cazuri se începe şi se termină[24] printr-o oscilaţie superioară (torculus[25]) inegală, evoluţia tematică în interior asociindu-şi şi profilul de scară, diatonică şi, respectiv, cromatică. În sfîrşit, lucrul cel mai important poate, ambele teme circumscriu un raport posibil T - D; altfel spus, ambele se înscriu în categoria "basului de ciacconă"[26]. În cazul

---

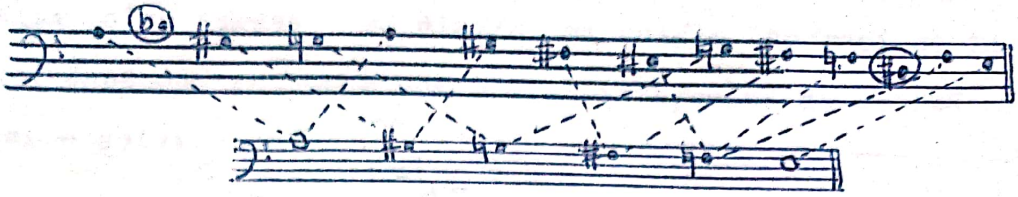
23. Partitura menţionată, pag.55.

24. "Epanalepsis (Symploke după Nucius) indică reluarea unei figuri de incipit la încheierea temei (x.....x)" (S.Toduţă:"Formele muzicale ale Barocului" vol.2, pag.90).

25. LIBER OFFICII ....cum cantu gregoriano ex editione vaticana, Parisiis, Tornaci, Romae 1937, Prooemium (vij.).

26. S.Toduţă: "Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach" vol.3, Ed.Muz., Buc.1978, pp.28-30.

Concertului este vorba chiar de un "lamento-bas"[27]:



(De remarcat simetria revenirii sunetelor în această "umplere" cromatică, precum şi corespondenţa cvasi-simetrică a celor două sensibile - si bemol şi re diez - care "escaladează" cadrul tetracordal).

Cele două intervenţii antifonice ale pianului din Ic^1 (care, simetrice ca dispunere interioară, se înscriu ca dimensiune în "proporţia de aur"[28]), se află faţă de traiectul orchestral pe care-l decupează succesiv, într-un raport de "contrast derivat"[29].

Astfel, din punct de vedere intonaţional, prima intervenţie se leagă nemijlocit de "formula cromatică întoarsă", prezentată însă sub forma unei sinteze intervalice (x^2), prin suprapunerea celor două sensibile ale sunetului la, amintind, cum am mai afirmat deja (pag.9), începutul baladei-oratoriu "Mioriţa". În acest mod, melodicul pur apare comprimat prin imixtiunea parţială a factorului armonic (procedeu pe care îl vom mai reîntîlni şi în continuare), intervalul de secundă fiind etalat în dubla sa ipostază: mică (melodic ascendent şi descendent) şi mare (armonic).

Felul cum evoluează pianul în acest moment introductiv este ca un joc (improvvisando - precizează compozitorul), care include în el o interesantă gradaţie armonico-ritmică, lăsînd să se întrevadă şi aici etapele firesti ale unei structurări motivice clasice. Combinîndu-se cu

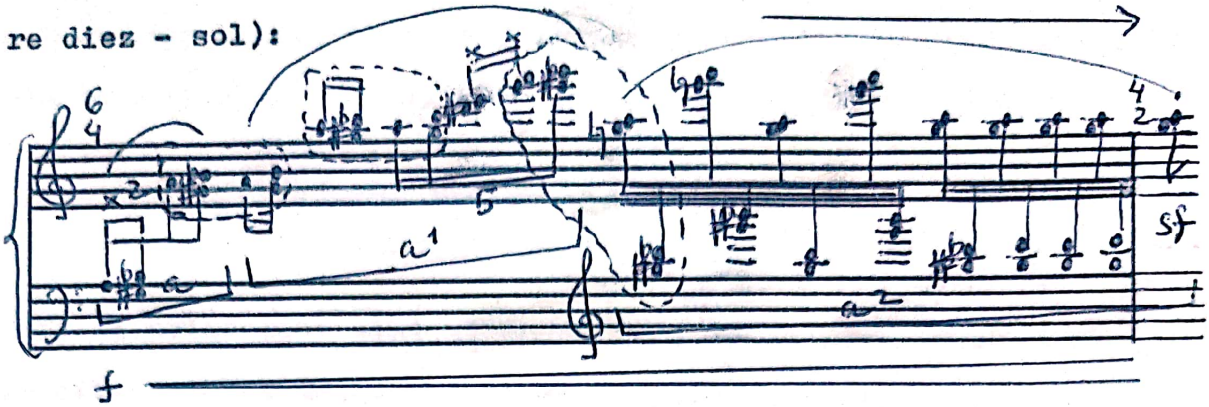
---

27. "Passus duriusculus indică un mers cromatic ascendent sau descendent (cuprinzînd, adesea, un ambitus de cvartă perfectă), cunoscut şi sub denumirea de Lamento-bass, purtînd Affectus tristitiae" - am citat din nou din S.Toduţă: Formele Barocului... vol.2, p.90.

28. $\frac{6}{4} + \frac{10}{4} \;/\; 16 = 6{,}112\ (0{,}382) \;/\; 9{,}888\ (0{,}618)$

29. Vasile Herman:"Bazele teoretice ale studiului formelor muzicale". Conservatorul "G.Dima", Cluj-Napoca 1985, pp.59-61.

ea însăşi prin reluare la octavă şi la dublă octavă, celula x^2 antrenează şi alte patru sunete - re diez/mi şi sol/la (succesiune în care este inclus, după cum se poate observa şi intervalul de cvartă micşorată re diez - sol):



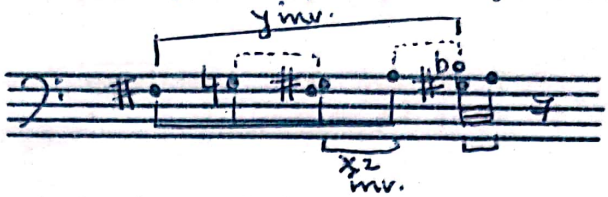
În acest fel traiectul sonor apare grefat pe relaţia la - mi - la. Crescendo-ului ritmic i se suprapune cel dinamic propriu-zis, precum şi rapida ascensiune în registrele superioare, fapt ce are drept consecinţă crearea unei tensiuni ce contrastează puternic faţă de incipitul orchestral, reuşind să se individualizeze pregnant faţă de acesta. Modul în care se încopciază fazele evoluţiei motivice (prin reluarea sunetelor finale în acelaşi registru şi apoi prin recoborîre), creează totodată un fel de frînă în această ascensiune, o gradaţie în trepte, particularitate ce conferă expresiei o anume nuanţă psihologică şi care, perpetuată pe parcursul lucrării la diferite nivele ale discursului muzical, va contribui (alături de multe alte date specifice de limbaj), la conturarea unui ethos particular al acesteia.

Scriitura pianistică aminteşte în acest loc, în mod oarecum curios, tehnica ţambalului: prin saltul direct dintr-un registru în altul şi prin trilul final de treizecidoimi[30]. Nu-i mai puţin adevărat însă că această scriitură s-a născut din aderenţa la punctul de pornire orchestral, deci pe baze strict structurale, aşa încît din unghiul intenţionalităţii componistice aceasta este probabil unica justificare,

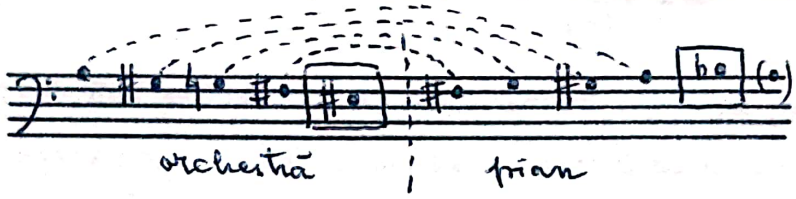
30. Devenit aproape exclusiv lăutăresc, instrumentul îşi are totuşi nobleţea sa. Găsim, de pildă, la Gheorghe Ciobanu ("Lăutarii din Clejani", Ed.Muz., Buc.1969, pag.9) următoarea informaţie: "Ţambalul /.../ sub denumirea de 'organ', 'organ cu întinse coarde' iar mai apoi de 'canon' se întîlneşte încă din a doua jumătate a sec.XVII, fiind menţionat în scrieri bisericeşti, zugrăvit prin

indiferent de eventualele sugestii organologice.

Profitînd de cucerirea celulară a orchestrei - tetracordul micşorat, noua intervenţie a pianului realizează o nouă sinteză motivică, în care respectivul tetracord într-o variantă cromatică ascendentă antrenează şi pe x^2 în dublă ipostază, directă şi inversată:



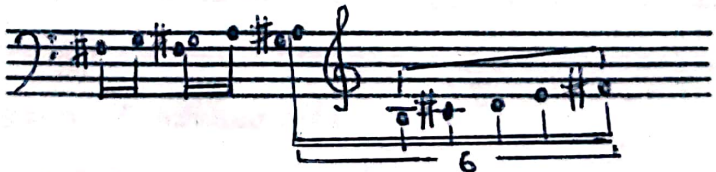
Ar fi de evidenţiat aici şi modul în care se stabileşte relaţia de continuitate între orchestră şi pian, relaţie care, pornind de la substratul tetracordal cromatic, s-ar putea schematiza în felul următor:



Se poate vedea, astfel, cum ambele structuri (cea orchestrală şi cea pianistică) pivotează, în fapt, în jurul sunetului <u>la</u> - una părăsindu-l, cealaltă oprindu-se pe el, creîndu-se totodată şi un interesant aspect de simetrie.

Odată cucerit noul motiv, el va fi supus la rîndul său unei evoluţii care, sugerînd improvizaţia, nu rămîne mai puţin elaborată:

- primeşte mai întîi o replică prin propria sa modificare ritmică[31], prelungită printr-un pentacord minor ascendent:



- întregul structural care rezultă din juxtapunerea acestor două ipostaze, mai este prezentat în alte două variante sintetice[32],

---

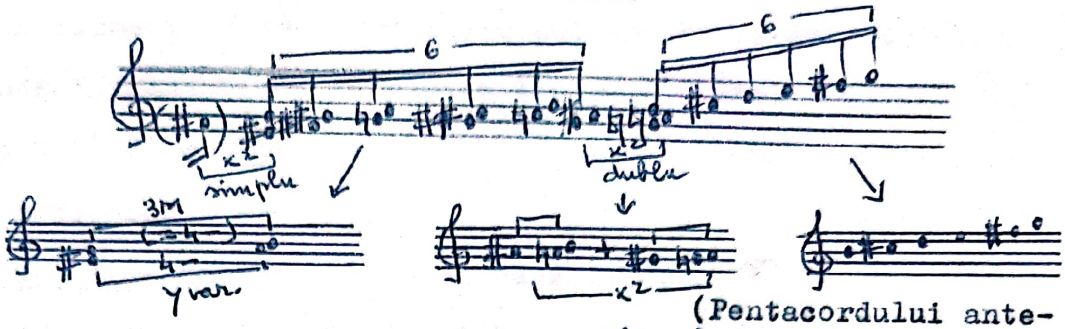
<u>diferite biserici, desenat în unele manuscrise</u>" (subl.n.).

31-32. Este vorba despre ceea ce Gheorghe Firca numeşte un "travaliu al variantelor", în care se poate sesiza "o permanenţă a unui nucleu intonaţional elementar în condiţii de intensă prefacere cantitativă a elementului ritmic" (v. studiul "Asupra unui principiu de variaţie specific creaţiei contemporane româneşti" în <u>Studii de muzicologie</u> vol.VI, Ed.Muz., Buc.1970, pag.9.

Scanned with OKEN Scanner

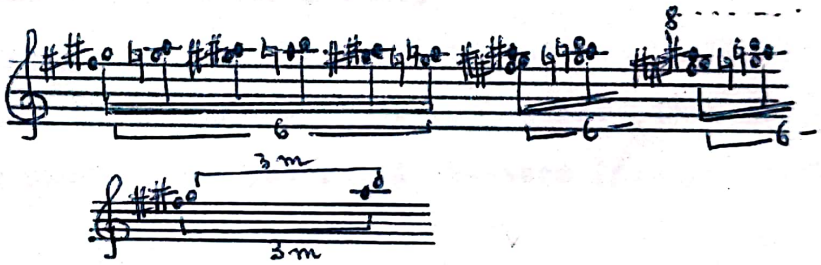
îmbogăţite sonor prin mixtura de secunde şi, respectiv, printr-un fel de "Akkordtriller"[33] (un triplu tril de secundă mică supraetajat la interval de secundă mare). Începe astfel procesul de valorificare pianistică a intervalului de secundă, celula x^2 intervenind (simplă sau dublată) ca element de legătură, de propulsie melodică:

1)



(Pentacordului anterior i se substituie aici un sextacord eolic)

2) sextacordul eolic din 1) deplasează mixtura de secunde la nonă mică superioară, reducînd totodată la terţă mică intervalul turnurii melodice caracteristice:



Această introducere (Ic^1), aşa cum se prezintă ea, grafic şi auditiv, mă face să mă gîndesc la o pasăre care se zbate într-o colivie, încercînd cu un fel de înverşunare să-şi ia zborul. Impresia îşi are cauzele obiective în înseşi elementele care marchează contrastul propriu-zis dintre pian şi orchestră:

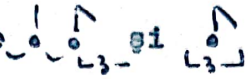
- diferenţa de registru: orchestra delimitează un anume spaţiu sonor în registrul grav (Mi_1 - si♭) iar pianul intersectînd uşor acest spaţiu[34], se avîntă pînă în registrul acut şi supraacut (fa♯ - si^3)[35];

---

33. v. S.Toduţă: "Formele muzicale ale Barocului..." vol.3, pag.178.

34. Interesant de remarcat că zona de intersecţie se înscrie în intervalul de cvartă micşorată acustică: fa diez - si bemol!

35. Ambitusul atins aici în relaţia orchestră-pian se impune ca un

- <u>contrastul ritmic</u>: orchestra are ca valoare minimă optimea (folosită o singură dată în cadrul trioletului de la sfîrşit) iar ca valoare maximă nota întreagă, cu pătrime şi optime de triolet adăugate; deci între:  ; pianul are ca valoare maximă optimea iar ca valoare minimă trezecidoimea, deci între şi , optimea apărînd ca element de legătură între cei doi parteneri; în plus, orchestra tinde în ansamblu spre rărire iar pianul spre precipitare;

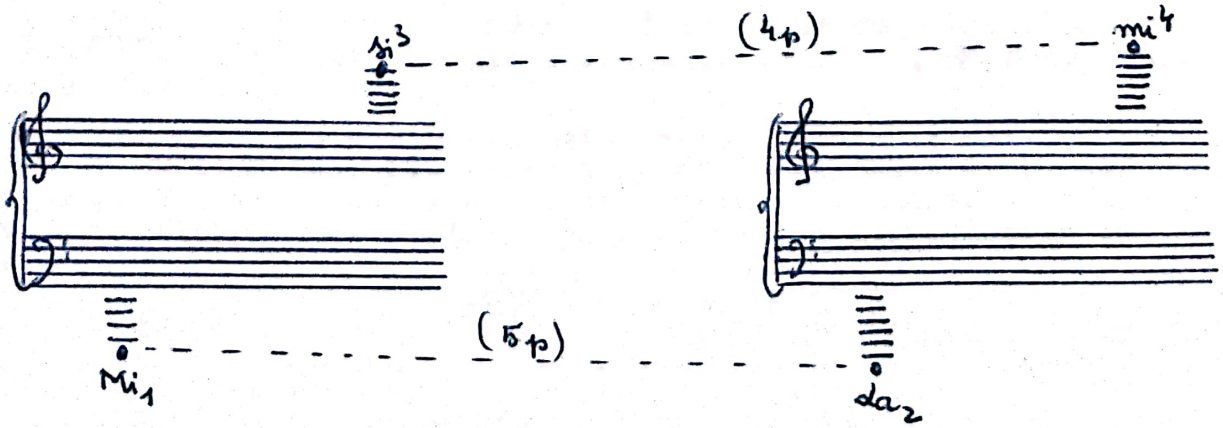
- <u>contrast de direcţie</u>: orchestra evoluează predominant descendent, pianul predominant ascendent;

- <u>contrast de caracter</u>: orchestra păşeşte grav, aşezat, cu apăsare pe fiecare sunet; diminuţia ritmică progresivă îi conferă pianului o expresie nervoasă, instabilă, care primeşte însă şi un accent volitiv prin motivul de debut al celei de a doua intervenţii, detaşat prin pauzele de şaisprezecime şi optime şi particularizat prin smucirea bruscă a celor două trezecidoimi;

- <u>contrast dinamic</u>: ambii parteneri îşi etalează replicile de la bun început în forţă, dar orchestra tinde spre descreştere (ff - f - mf - p smorz.), iar pianul spre puternică creştere (pornind de la f sau poco f).

---

fel de prospecţie aproximativă a întregului spaţiu sonor ce va fi utilizat pe parcursul lucrării. El va fi reluat suveran în stăpînire şi depăşit chiar - cu o cvartă perfectă în acut şi cu o cvintă perfectă în grav - în finalul apoteotic, fluxul sonor înregistrînd, astfel, în ansamblu o simbolică deschidere:



1.2 Secţiunea Ic^2 Quasi cadenza = piano solo

Cea de a doua subdiviziune a părţii introductive, intitulată de compozitor Quasi cadenza, prezintă mai degrabă trăsăturile unui recitativ instrumental acompaniat - o melopee doinită, în care scriitura pianistică este impregnată de inflexiuni aulodice, latura de virtuozitate (atîta cîtă este) circumscriindu-se graniţelor unei intense expresivităţi, cu nuanţă confesivă, meditativ-interogativă.

Totul pare că vrea să ne sugereze, într-adevăr, frămîntarea lăuntrică: pauzele şi coroanele suspensive, decupînd motive sau incizii frazeologice de mai mică sau mai mare întindere; profilul melodic antrenat în alternative suişuri şi coborîşuri; agogica înscrisă prin inexistenţa barelor de măsură într-un rubato sui generis şi orientată în sensul unei treptate accelerări (esitando - un poco muovendo - esitando e poi precipitando - ben slanciato - veloce strepitoso); dinamica, marcată de contraste, accente, creşteri şi descreşteri.

Potolit înspre sfîrşit, monologul pianistic îşi dezvăluie şi o funcţionalitate arhitectonică, anume aceea de "anacruză generală"[36] pentru prima temă a Strofei I, gîndită, aşa cum evidenţiază schema prezentată la pag.3, ca o Expoziţie a unei forme de Sonată clasică.

Prefigurarea (într-o manieră figurată, firească) a stilului liber-improvizatoric popular, aşa cum se manifestă el mai ales în cadrul "cîntecului lung", merge aici, cred, pînă-n intimitatea structurii[37].

---

36. "Generalauftakt, termen creat şi folosit de Hugo Riemann" (v.S.Toduţă: "Formele muzicale ale Barocului..." vol.1, Ed.Muz., Buc. 1969, pag.150).

37. În acest sens, aş mai reţine din cartea "Lăutarii din Clejani" a lui Gh.Ciobanu (op.cit.) cîteva specificări, care mi se par oportune prin analogiile ce s-ar putea stabili cu maniera în care este realizată această cadenţă pianistică din Introducerea concertului:

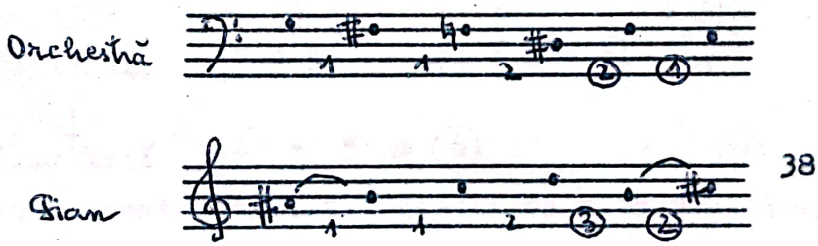
> "Spiritul improvizatoric, atît de prezent în maniera de interpretare a lăutarilor, contrastul de nuanţe şi accente, ca şi lirismul /.../, care altădată au fost în sensul gustului şi concepţiei romantice..." (pag.3).
> "Prin doină nu trebuie să înţelegem orice piesă în tonalitate minoră şi cîntată rubato, ci categoria de melodii bazate pe o continuă improvizaţie, pornindu-se de la anumite ele-

Punctul de pornire al acestei "improvizaţii" - motivul:

trebuie raportat tot la materialul sonor oferit de introducerea orchestrală. Astfel, din punctul de vedere al sunetelor utilizate, putem vorbi despre o completare cromatică a spaţiului octavei:

Ar fi de observat şi aici existenţa unui sunet comun la♯/sib . Se mai pot face, însă, şi alte corelaţii:

- prin acelaşi procedeu de parţială coagulare armonică, despre care am avut deja ocazia să vorbesc (v.pag.19), şi căruia i se asociază aici, simultan, şi varierea ritmică, motivul pianului se prezintă ca o inversare prin transpoziţie a ultimului motiv orchestral:



38

- este de remarcat totodată şi dubla prezenţă a cvartei micşorate (la♯ - re) şi a formulei cromatice întoarse (do - re - do♯) într-o nouă ipostază.

Odată realizată joncţiunea, discursul muzical se nutreşte din latenţele noii entităţi motivice cîştigate, într-un firesc proces de continuitate[39].

---

mente melodice mai mult sau mai puţin fixe" (pag.23) "Dacă totuşi prin stil liber înţelegem stilul bazat pe improvizaţie pornindu-se de la anumite formule melodice - aşa cum este cazul cu doina - ne putem referi şi la alte documente: muzica bizantină si gregoriană " (pag.28, cu privire la vechimea stilului liber în muzica românească)(subl.n).

38. Mutaţia intervalică ce se poate observa aş privi-o în sensul celor care apar în expoziţiile de fugă între Subiect şi Răspuns.

Multe unghiuri de abordare se oferă analizei. Voi începe cu aspectul morfologic.

Avem aici, în ansamblu, o strofă (sau dacă vrem o "pseudo-strofă" sau "strofă elastică"), echivalînd cu o perioadă complexă asimetrică[40], în care distingem din nou cele trei momente caracteristice unei expuneri "de tip clasic" să spunem, dar definind în fond expresia cantabilă naturală şi materializînd totodată un principiu general al funcţionalităţii părţilor într-o unitate morfologică mai mult sau mai puţin autonomă[41]: un moment expozitiv, un al doilea median-dezvoltător şi un al treilea cvasi-concluziv (să nu uităm funcţia generală anacruzică a acestei secţiuni introductive[42]). În lipsa reperelor metrice voi apela pentru delimitarea subdiviziunilor menţionate tot la valoarea de pătrime ca unitate temporală, indicînd în acelaşi timp şi microstructurarea internă a acestor secţiuni:

Momentul expozitiv	[2 + 2] + [3(+ 1 pauză) + 2]	(10)
Momentul median-dezvoltător	[5 + 5] + [1 + 2 + 8]	(21)
Momentul cvasi-concluziv	(4) + 5 + (6)	(15)

După cum se poate constata, derularea discursului apare reglată de raporturi fibonacciene (1,2,3,5,8)[43], în succesiune liberă însă, din care nu este exclusă nici repetarea - generatoare de trecătoare şi aproape insesizabile simetrii. S-ar putea spune, de altfel, că exact modificarea proporţiilor interioare dă momentului terminal mai multă stabilitate, ultimii 6 timpi fiind chiar delimitaţi prin măsura corespunzătoare[44].

---

39. Din necesitatea unei departajări motivice ulterioare, voi grupa sub semnul α toate formaţiunile melodico-ritmice rezultate din diversele combinaţii dintre celulele x şi y.

40. Revin din nou la Gh.Ciobanu, op.cit. pag.25: "Forma liberă /.../ se caracterizează prin: - gruparea diferită şi inegală ca număr a rîndurilor melodice în cuprinsul 'pseudo-strofei' sau 'strofei elastice'..."

41. Vasile Herman: "Bazele teoretice ale studiului formelor muzicale", op.cit. pag.34.

Aş mai adăuga privirii de ansamblu ambitusul, sub forma unei scheme, care evidenţiază punctul de plecare şi cel de sosire - ambele gravitînd simetric în jurul sunetului si^1 - precum şi extremele grav (do) şi acut (la^3):

Sunt de semnalat în legătură cu acest registru o serie de particularităţi de ordin matematic:

- socotind strict diatonic, între cele două extreme inclusiv şi sunetul si^1 sunt 13 sunete;

- socotind felul în care este umplut efectiv acest spaţiu sonor, reiese în raport cu acelaşi reper următoarea situaţie:

$$\underset{(grav)}{132} - \underset{(si^1)}{25_1} - \underset{(acut)}{207}$$

din care se poate constata că cele două zone sonore, de deasupra şi de dedesubtul lui si^1 se află una faţă de cealaltă în raport de sectio aurea;

- în ceea ce priveşte ponderea diferitelor registre în cadrul t ambitusului dat, constatăm următoarele:

registrul grav (do-si) în proporţie de 4,9%

registrul mediu şi acut (do^1-si^2) în proporţie de 77%

registrul supraacut (do^3-la^3) în proporţie de 18,1% [45]

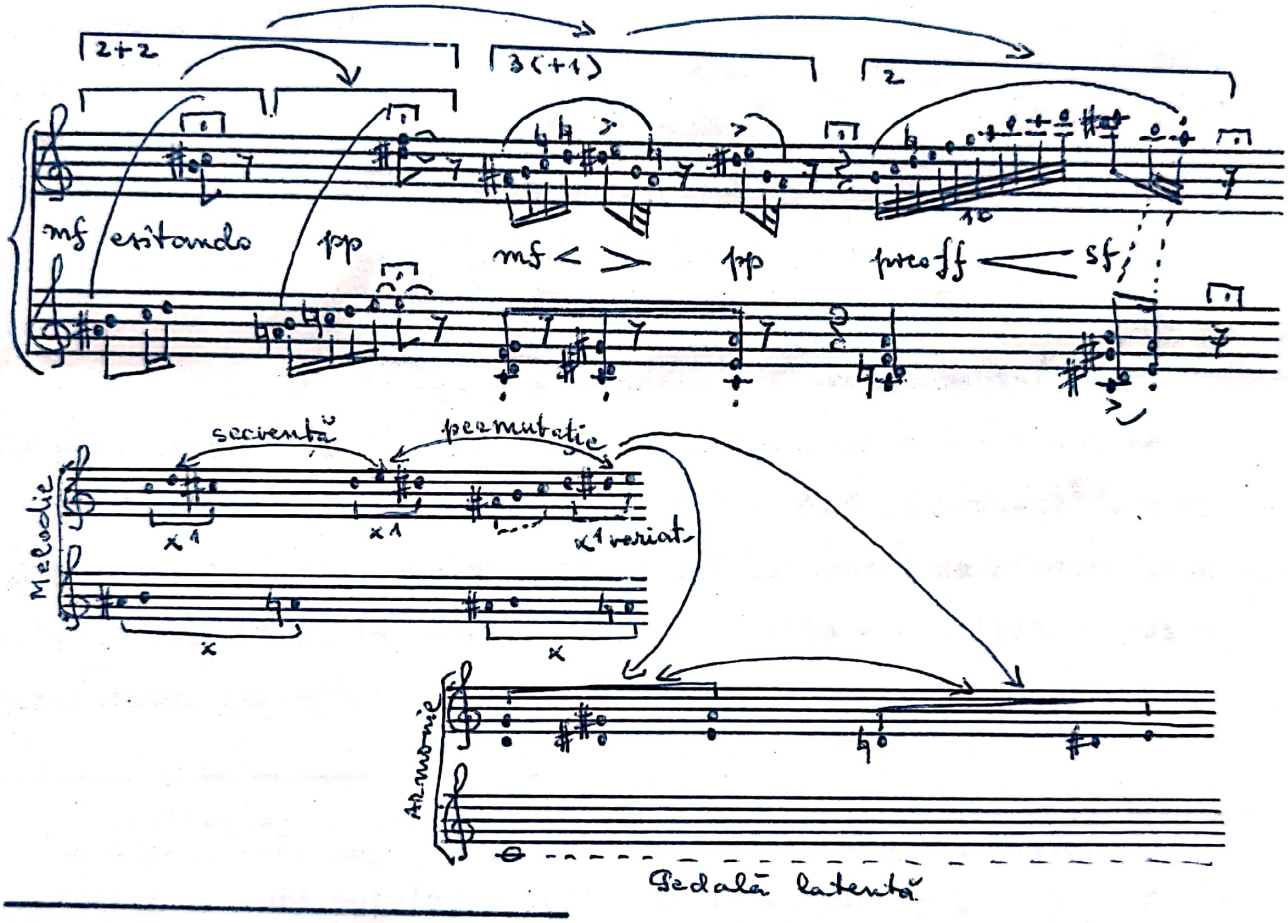
fapt care ne duce la observaţia că registrele folosite prioritar coincid în mod surprinzător cu spaţiul sonor accesibil şi flautului

---

42. v. pag.24 a prezentei lucrări.
43. H.R.Radian: "Cartea proporţiilor". Ed.Meridiane, Buc.1981, pag.38.
44. "...lipsa simetriei [redacted] în revenirea rîndurilor în cadrul 'strofelor', cu excepţia rîndurilor melodice de încheiere..." (subl.n.)(Gh.Ciobanu: op.cit.pag.25).

(do^1-do^4)[46], astfel încît rezonanţa de "cîntec din fluier" îşi găseşte în felul acesta o bază concretă, materială.

Subcomponentele motivice ale inciziei expozitive se desprind una din cealaltă. Pe lîngă latura direct observabilă (precum gradaţia ritmică, treptata îmbogăţire sonoră cu adaosul şi al armoniei, climax-ul melodic[47] prin progresiva extindere a ambitusului, felul în care este gîndită nuanţarea) există şi multe aspecte ascunse, infrastructurale, ce se pot desprinde atît din traiectul melodic[48] cît şi din succesiunile armonice:



45. Şi în acest caz, ca şi în cel anterior, calculul a avut în vedere frecvenţa utilizării sunetelor şi nu durata lor, procentajul implicînd astfel inevitabile aproximaţii, care însă, din unghiul obiectivului urmărit (acela al unei ordini numerice existente fără a fi fost urmărită cu tot dinadinsul), nu are prea mare importanţă.

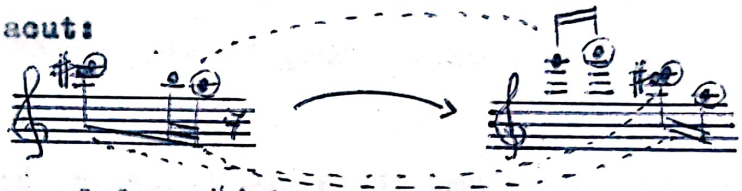
46. v.Alexandru Paşcanu: "Despre instrumentele muzicale", Ed.Muz., Buc.1980, pag.58.

47. "Climax (Gradatio) constă din repetarea plurifazică, treptat ascendentă, a unei figuri, îndreptate spre culminaţie şi momentul propriu-zis al culminaţiei" (S.Toduţă: "Formele muzicale ale Barocului..." vol.2, op.cit., pag.90.

48. Componenta melodică a discursului pianistic nu poate fi desprinsă în acest concert de prezenţa secundei armonice, care intervine în

Relaţia motivică se stabileşte, deci, şi pe temeiul unor latenţe melodice, de ordin polifonic sau armonic. În cadrul raporturilor armonice propriu-zise se poate detecta şi o componentă funcţională, indicînd o centrare pe la prin dubla prefigurare a succesiunii II-VII-I. Această centrare este subliniată şi melodic prin intermediul celulei dactilice re♯/mi - si/la, triplu repetată - ultima oară precedată fiind şi de traseul ascendent al unei scări eolice pure, sub forma ritmică a unui decimolet de treizecidoimi.

Celula dactilică[49] rezonează firesc în debutul inciziei mediene, care pare a o complementa în acut:



(Aş remarca faptul că sunetele sol-la-re♯/mi fuseseră prezente - ca adaus la celula x^2 - şi în prima intervenţie a pianului din Ic^1, în ordine inversă însă).

De altfel, tot ce urmează în această secvenţă mediană a discursului pianistic din Ic^2 nu înseamnă decît etalarea a noi ipostaze ale entităţilor celulare şi motivice semnalate pînă în prezent[50], compozitorul reuşind să simuleze o nestînjenită libertate de mişcare prin ingenioase readaptări la modelele deja stabilite - o aplicare deci a principiului macam[51].

---

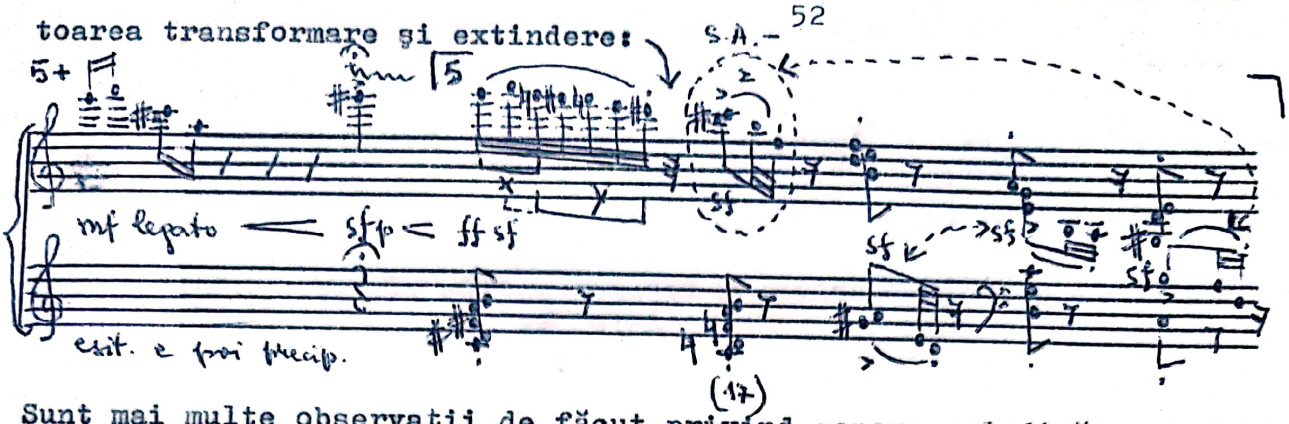
manieră aş spune eterofonică, dînd naştere la combinaţii diverse, ce ajung, după cum s-a văzut deja în Ic^1, pînă la mixtură.

49. Notînd această celulă particularizată ritmic cu z, voi grupa toate formaţiunile motivice care o vor conţine sub semnul β.

50. A se vedea notele 39 şi 49.

51. V. Dicţionar de termeni muzicali, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică Buc.1984, pp.278-280

Complexul motiv de la sfîrşitul secvenţei precedente, cumulînd mişcarea de treizecidoimi cu celula dactilică şi cu relaţiile armonice semnalate, va dobîndi în derularea acestei secţiuni mediene următoarea transformare şi extindere:



Sunt mai multe observaţii de făcut privind geneza melodică, soluţiile de continuitate, relaţiile armonice:

- motivul de rezumă în registrul supraacut ambitusul orchestrei din Ic[1] (fără si bemol), cuprinzînd şi cele două entităţi intonaţionale atît de discutate - formula cromatică întoarsă şi tetracordul micşorat;

- într-un joc aparent imitativ, celula dactilică (z) trasează un traiect melodic unitar, în care întrevedem căutarea unui nou centru gravitaţional sau, eventual, simpla plasare într-o zonă de instabilitate, generată de intervalul de cvartă mărită si-fa, contrabalansat de salturile interioare de cvartă perfectă (la-mi şi mi-si);

- în ceea ce priveşte soluţiile de continuitate, ele s-ar putea rezuma, atît în plan melodic cît şi armonic, la una singură: prezenţa unei relaţii de secundă, evidentă sau ascunsă, directă sau mediată, secunda fiind mare sau mică; saltul de cvartă apare în general acoperit, neutralizat prin relaţii de polifonie latentă, singurul care rămîne total descoperit fiind primul, care - interesant de semnalat - marchează exact momentul "tăieturii de aur" negative al întregii cadenţe[52].

---

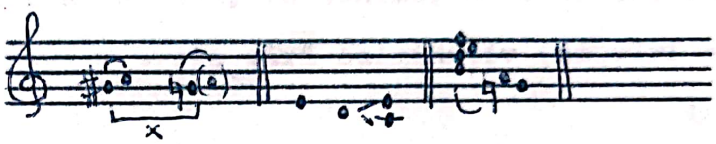
52. Pornind de la numărul total de 46 pătrimi (vezi schema de la pag. 5), raportul este de 17,572 (0,382) la 28,428 (0,618).

Iată cum aş vedea această continuitate:

* de la timpul 1 la 2:
  - între acorduri fa♯ - fa♮
    re♯ - re♮
  - în discant prin mi-re♯ (întîi succesiv şi apoi simultan);

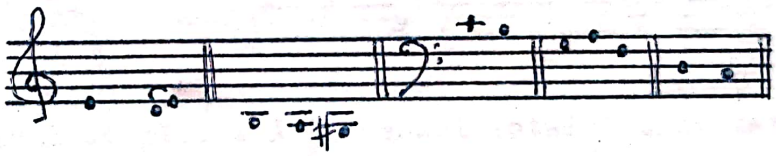
* de la timpul 2 la 3:
  - sunetul fa comun sus, în acord mi apărînd simultan cu acesta;
  - sunetele la/si din acord în relaţie de secundă (mică şi mare) cu sol♯/la;
  - tot la m.stg. relaţii melodice ascunse precum fa-mi-re sau re-mi-re;

* de la timpul 3 la 4:

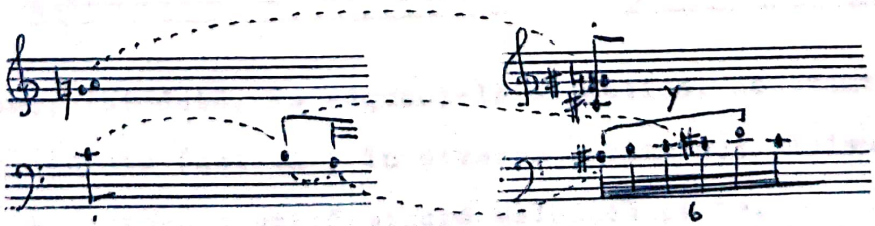


(Obs.: sunetele re-sol din acord se justifică prin repetare la octavă şi, respectiv, dublare; în interiorul timpului 4 se mai poate remarca tricordul do-si-la în relaţia pianistică dintre cele două mîini);

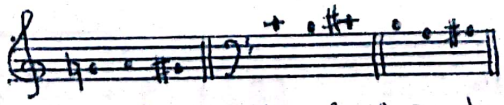
* de la timpul 4 la 5:



La fel se produce înlănţuirea de continuitate către şi în tronsoanele următoare, cu precizarea că acordurile se nasc şi prin impulsul dat de scara diatonică sau cromatică, pe care o susţin sau o finalizează, apărînd totodată mai frecvent formula cromatică întoarsă. Iată de pildă relaţiile ce se pot detecta între sfîrşitul inciziei tocmai comentate şi începutul celei următoare:



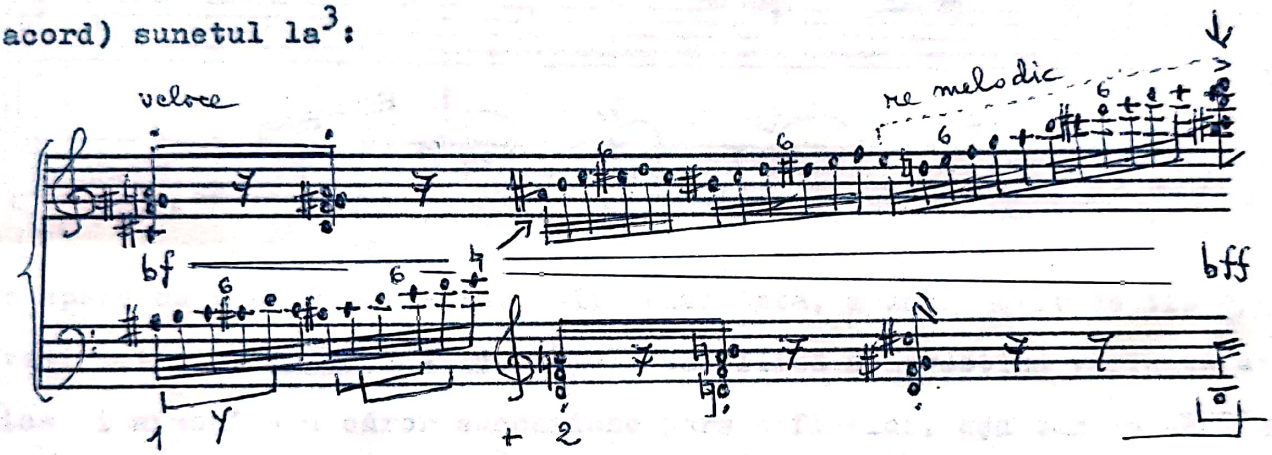
Deci:



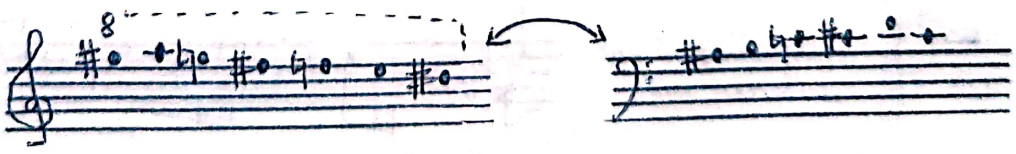
(variante ale lui x)

Incizia mediană se poate subdiviza şi tripartit[53] pe baza opoziţiei dintre sacadarea nervoasă determinată de prezenţa celulei dactilice şi continuum-ul de cu profil de scară, nu lipsit însă de sinuozităţi, conturîndu-se un fel de a - b - a'. Primul aspect generează o evoluţie mai contorsionată, şi dacă în prima sa ipostază am putut găsi fiecărui element component o justificare pe baza relaţiei de secundă, în a doua totul apare mult mai capricios, de unde şi efectul de agitaţie, crispare, exasperare. Dar să nu anticipăm.

Privit în ansamblu, primul tronson, pornind din acut, prezintă un traseu predominant descendent. Al doilea, în schimb, urcă în mod constant, echilibrat, fixînd pentru a treia oară culminativ (ca vîrf de acord) sunetul la^3:



Începutul acestei ascensiuni completează în sensul totalului cromatic (la distanţă de două octave în grav) grupul anterior de . Se repetă astfel, în formă variată, relaţia intonaţională pe care o constatasem între ultima intervenţie orchestrală din Ic^1 şi primul motiv al cadenţei pianistice (v.pag.25):



Este de remarcat, totodată, în segmentele cromatice, constanta prezenţă a cvartei micşorate (celula y în diverse variante); ultimul segment, diatonic, pare a promova o scară minoră melodică pe re.

---

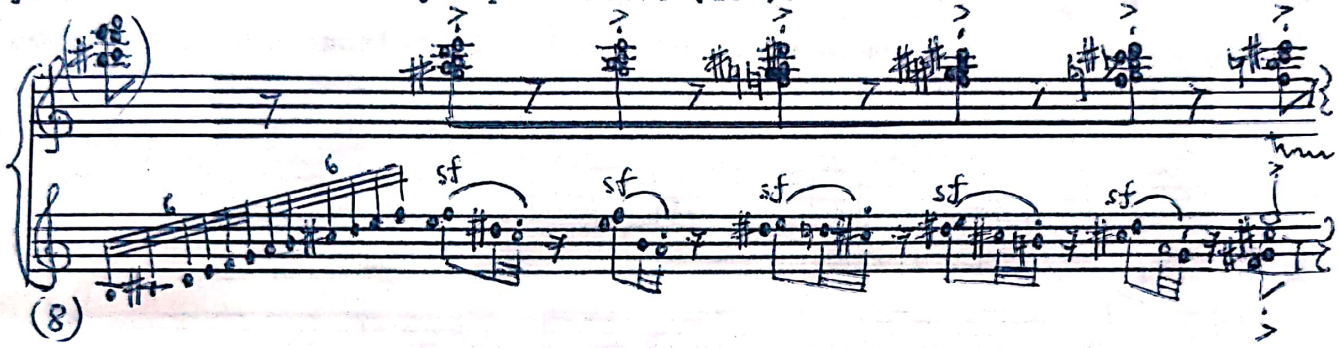
53. Schema prezentată la pag.26 ar putea apărea şi astfel: [5 + 5] + [1 + 2] ± [8] ultimele două segmente prezentînd un punct de joncţiune prin culminaţia acordică.

De fapt toată evoluţia melodică pivotează aici în jurul sunetului re, susţinut ca centru de referinţă şi prin relaţiile acordice, în care sînt de remarcat:

- prezenţa ca atare a trisonului re-fa-la;
- pedala pe fa;
- succesiuni melodice interioare precum do♯-re, la-si-do♯,

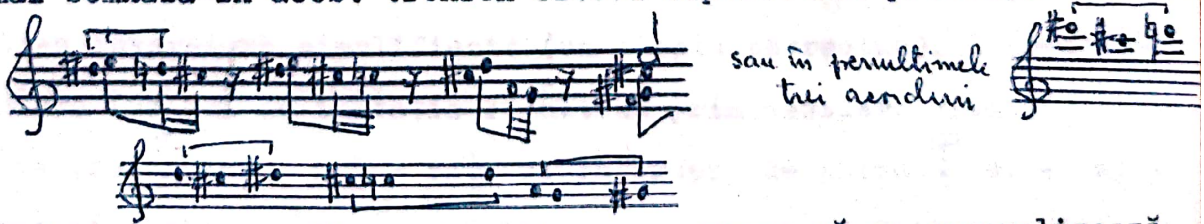
sunetul sol♯ apărînd şi el ca o sensibilă dominantică.

În întregimea sa, segmentul următor, prin care se împlineşte secţiunea mediană a cadenţei pianistice (Ic^2):



ne apare ca o nouă variantă, mult dezvoltată, a unui motiv de tip β (vezi nota 49) [illegible], celula dactilică z investind variante melodice şi armonice a căror succesiune pare a fi aici, aşa cum am spus mai sus, rodul simplei întîmplări. Acordul de maximă complexitate (8 sunete, 7 relaţii intervalice interioare) plasat pe începutul trilului, se află foarte aproape de [illegible] secţiunea pozitivă a "tăieturii de aur" (pătrimea 30, faţă de 28-29)[54].

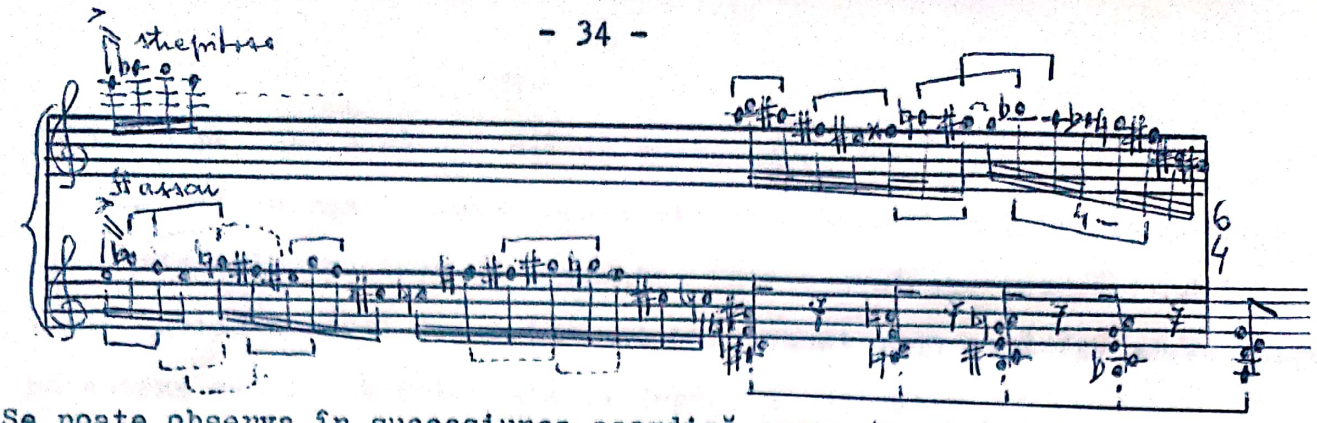
Aş mai semnala în acest tronson cîteva aspecte ale prezenţei celulei x:



care în următoarea secvenţă - strepitoso - aproape că se generalizează, sub forma unei noi sinteze melodice:

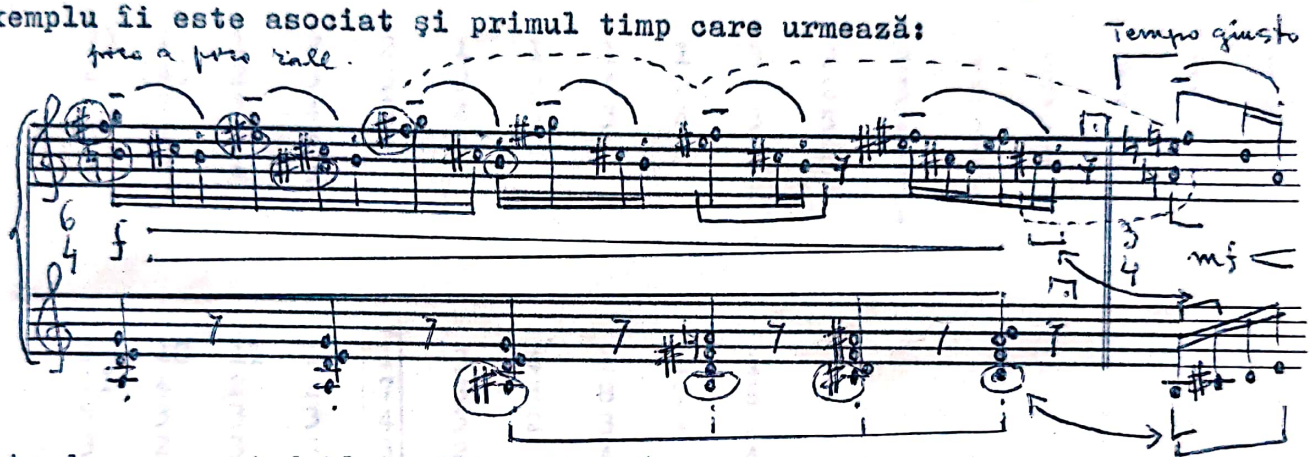
---

54. A se revedea nota 52, [illegible] privind respectiva relaţie.



Se poate observa în succesiunea acordică prezenţa unui tetracord cromatic descendent (do♯ - do♮ - si - si♭ - la) ca o replică a celui melodic (si♭ - la - la♭ - sol - fa♯), în limitele cvartei micşorate (respectiv terţei mari) - ambele putînd fi considerate variante ale celulei y.

Cît priveşte ultimul tronson cadenţial - măsura de $\frac{6}{4}$ - (căruia în exemplu îi este asociat şi primul timp care urmează:



este de remarcat dubla ordine ritmică, nu lipsită de consecinţe în planul unor sublinieri celulare. Astfel, este clar că grupul de ~~şaisprezecimi~~ trei ne trimite către celula z, care în a cincea reluare revine şi asupra ritmului dactilic, într-o variantă mai "obiectivă", am putea spune, care şi-a pierdut reflexele de cînt doinit. Totodată sînt prezente, chiar dacă mai estompate, abia sesizabile, şi celelalte două celule: prima (x) într-o inversiune simplificată (un simplu porrectus), într-o dublă prezentare (un fel de imitaţie simultană prin decalare ritmică) - în grupaj de trei fa♯ - mi♯ - fa♯ şi în grupaj de patru si - la♯ - si; în acordurile mîinii stîngi celula y, tot inversată faţă de original, dar reproducînd cu o mică modificare (do♯ în loc de do♮) începutul cadenţei, la octavă inferioară. Iată deci, în afară de pivotarea în jurul sunetului si[1], încă un aspect al relaţiei dintre începutul şi sfîrşitul acestei intervenţii pianistice, un alt element de legătură fiind şi ritmul dactilic în varianta , care-şi vădeşte oportunitatea prin im-

portanţa pe care o va dobîndi în continuare.[55]

Aş mai adăuga la cele constatate pînă acum cu privire la cadenţa pianistică şi structura sa acordică, într-o evaluare intervalică (cifrele indică numărul de semitonuri iar atunci cînd sînt incadrate între paranteze semnifică intervale ce depăşesc octava):

3	1	1	2	1	(2)
2	7	6	4	(4)	5
3	5	5	3	3	
2	3	4	2	5	
				3	

(9)	1	1	2	2	1	1	1	1	3	2	2	2	5	3	1	3
2	(4)	2	3	3	3	3	4	2	5	2	3	2	3	2	1	2
3	2	3	4	3	4	3	3	4	3	5	2	3	2	3	3	6
3	4	2	5	8	3	2		3	3	2	1	4	1	1	2	1
3	3	1	5							(12)	3	1	1	1	3	3
	2										1				1	5
																3

2	10	11	10	1	3	4	1	1	1
11	4	2	2	7	3	3	8	7	6
5	3	3	3	4	3	2	3	4	1
3	2	3	3	3	2	4	4	4	4
1		2	3	2	5		3	1	4
				5					

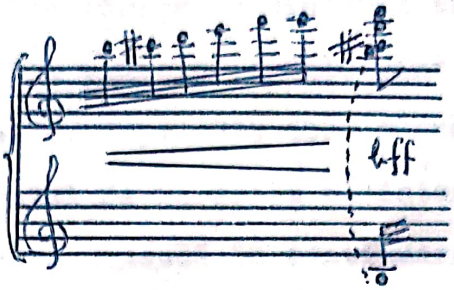
Acordurile au fost grupate conform secţionării interioare ternare deja discutate. Din unghiul acestei subîmpărţiri se poate constata că în fiecare incizie este o culminaţie acordică (5,7 şi, respectiv 6 intervale componente, deci 6,8 şi 7 sunete). Statistic constatăm următoarea situaţie a frecvenţei intervalelor:

1 = 27	4 = 17	7 = 3	10 = 2	(2) = 1
2 = 32	5 = 13	8 = 2	11 = 2	(4) = 2
3 = 49	6 = 3	9 = 0		(9) = 1
				(12) = 1

Se poate vedea că predomină terţa mică, secunda mare şi secunda mică;

55. Ne-am putea referi aici din nou la acea figură retorică aplicată în muzica Barocului, numită Epanalepsis sau Symploke (x...x), invocată în analiza traiectului orchestral introductiv (vezi nota 24) [redacted].

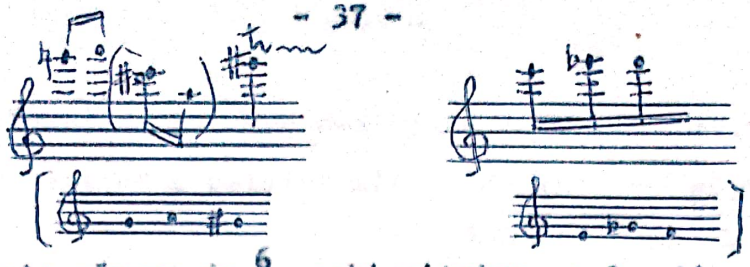
oarecare frecvenţă înregistrează terţa mare şi cvarta perfectă, restul intervalelor apărînd sporadic. Interesant de remarcat că distanţa intervalică maximă (dublă octavă) se instituie şi ea ca o culminaţie, coincizînd cu momentul climax-ului melodic - moment plasat exact pe axa de simetrie a cadenţei (timpul 24):



În sfîrşit, se mai poate observa totodată că în toată această secţiune nu se repetă nici o formaţiune acordică.

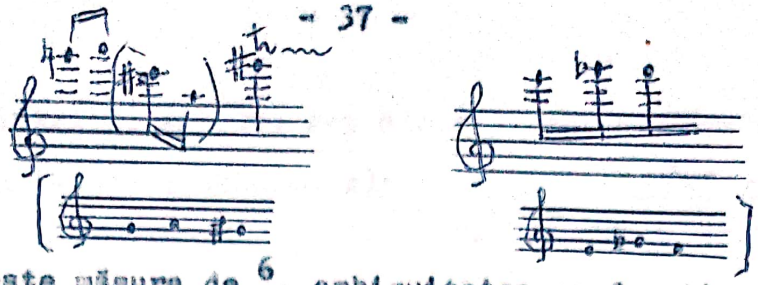
Aş mai insista asupra unui aspect privind raportul dintre cele trei incizii ale cadenţei. Astfel, toate trei debutează melodic: prima în registrul mediu, ascendent, tendinţa ascendentă menţinîndu-se predominant; celelalte două încep în extremul acut: cea mediană preludiind pe seama unei prime atingeri a culminaţiei sonore (la^3) coboară apoi precipitat, pentru a-şi lua un nou elan către climax-ul propriu-zis, stabilindu-se apoi pe mi^3 (care fusese culminaţia primei fraze); cea finală porneşte exact de la acest mi^3 (pe care l-aş socoti un punct de joncţiune în felul unei cadenţe intruse), pentru a coborî în valuri succesive, nu înainte de a fi încercat un nou urcuş, care nu depăşeşte însă pe $sol\#^3$, sunet pe care fusese plasat şi trilul timpului al cincilea din incizia mediană. Marcînd reliefuri melodice, aceste sunete - mi, la, sol#, sugerează o centrare pe la (să ne amintim că la un moment dat părea a se impune re ca centru - vezi pag.33, fapt ce ne poate conduce şi la ideea unei alternanţe plagale), sugestie întărită şi de prezenţa în măsura de $\frac{6}{4}$ ca extremă gravă a sunetului la.

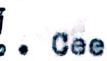
Sesizez, în plus, încă o apropiere între cele două "risposte" şi anume că încep ambele printr-o variantă de acelaşi tip, la distanţă de terţă mică inferioară, a celulei x:



Cît privește măsura de $\frac{6}{4}$, ambiguitatea ei funcțională reiese dintr-o serie de detalii de ordin structural. Existența unei pedale mobile (do♯-si) precum și indicația de rărire, diminuarea treptată a intensității și prelungirea cu coroană a pauzelor finale sînt de natură să creeze o senzație de destindere. În fapt este doar o suspensie, ca o respirație oprită, favorizînd efectul de surpriză al intervenției primei teme a expoziției de Sonată, care urmează în continuare. Pentru a înțelege însă și alte resorturi ascunse ale acestui segment formal este necesar să mai revenim odată asupra paginilor parcurse. S-a putut, astfel, observa cu claritate cum întreaga desfășurare sonoră a pivotat, cu sau fără adosuri, în jurul a două entități melodice generatoare, într-un proces de evoluție continuă: x (formula cromatică întoarsă) și y (tetracordul micșorat sau acustic)[56]. Acestora li s-a adăugat ceea ce am numit "celula dactilică" z, definită la origine prin ritmul , convertibil după cum am văzut deja și în varianta . Ceea ce particularizează intervalic această celulă este saltul de cvartă (înlocuit uneori cu răsturnarea sa - cvinta), care-și alipește interior sau exterior secunda mare sau mică. Excepțiile de la această structură trebuie să le considerăm variante în procesul de continuă îmbogățire și nuanțare melodică, cel de al treilea tronson al secțiunii mediane a cadenței fiind edificator din acest punct de vedere. De precizat că secunda se atașează atît armonic cît și melodic. Am văzut (pag.34) în ce fel au fuzionat toate aceste elemente în finalul cadenței. Voi mai adăuga cîteva observații privind raportul de continuitate cu noul aliniat formal. Este, astfel, de remarcat că în ciuda efectului de surpriză, cu ușoară tentă retorică, următoarea temă se etalează cu multă naturalețe în context. Sînt mai

56. "...fenomenul variației și cel al improvizării pe bază de motive - atît de obișnuite la interpreții populari..." (Gh.Ciobanu: "Lăutarii din Clejani", op.cit.pag.63).

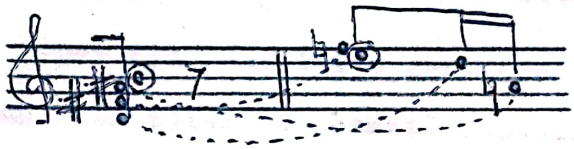


Cît privește măsura de $\frac{6}{4}$, ambiguitatea sa funcțională reiese dintr-o serie de detalii de ordin structural. Existența unei pedale mobile (do♯-si) precum și indicația de rărire, diminuarea treptată a intensității și prelungirea cu coroană a pauzelor finale sînt de natură să creeze o senzație de destindere. În fapt este doar o suspensie, ca o respirație oprită, favorizînd efectul de surpriză al intervenției primei teme a expoziției de Sonată, care urmează în continuare. Pentru a înțelege însă și alte resorturi ascunse ale acestui segment formal este necesar să mai revenim odată asupra paginilor parcurse. S-a putut, astfel, observa cu claritate cum întreaga desfășurare sonoră a pivotat, cu sau fără adosuri, în jurul a două entități melodice generatoare, într-un proces de evoluție continuă: x (formula cromatică întoarsă) și y (tetracordul micșorat sau acustic)[56]. Acestora li s-a adăugat ceea ce am numit "celula dactilică" z, definită la origine prin ritmul  , convertibil după cum am văzut deja și în varianta . Ceea ce particularizează intervalic această celulă este saltul de cvartă (înlocuit uneori cu răsturnarea sa - cvinta), care-și alipește interior sau exterior secunda mare sau mică. Excepțiile de la această structură trebuie să le considerăm variante în procesul de continuă îmbogățire și nuanțare melodică, cel de al treilea tronson al secțiunii mediane a cadenței fiind edificator din acest punct de vedere. De precizat că secunda se atașează atît armonic cît și melodic. Am văzut (pag.34) în ce fel au fuzionat toate aceste elemente în finalul cadenței. Voi mai adăuga cîteva observații privind raportul de continuitate cu noul aliniat formal. Este, astfel, de remarcat că în ciuda efectului de surpriză, cu ușoară tentă retorică, următoarea temă se etalează cu multă naturalețe în context. Sînt mai multe elemente care au pregătit-o. În primul rînd recunoaștem de la bun început într-una din componente (cea a discantului - respectiv m.dr.) o

variantă a celulei z, la care s-a ajuns printr-o coborîre cromatică (variantă permutativă a celulei x):

La sunetul la^1 care-o însoţeşte s-a ajuns prin coborîre diatonică (do♯-si-la) iar celula tetracordală de la mîna stîngă (si-do♯- re-mi) nu face decît să reia (prin secvenţare şi diminuare ritmică) traseul anterior al basului acordurilor(la♯-si-do♯-re), legîndu-se totodată prin si de si^1 de la mîna dreaptă:

Aş mai semnala însă şi o legătură mai subtilă, întrucîtva de ordin armonic, un fel de aparte simetrie:



căreia prezenţa în primul caz a alteraţiilor îi conferă şi caracterul unei"false relaţii". De fapt exact această "cădere" a sunetelor este de natură să creeze auditiv ca o mică ruptură, necesară individualizării momentului, pe un fundal cvasi-atonal în fond. Pentru că este clar că în condiţiile succesiunii unor agregate acordice nediferenţiate funcţional, tensiunile atracţiei sau respingerii se realizează în primul rînd la nivel melodic. Ori acest moment se percepe totodată şi în latenţele sale armonice tocmai datorită acestei false relaţii.

Din această clipă intrăm însă într-o altă lume, care chiar dacă are certe legături cu cea care a precedat-o, îşi are simultan propriile particularităţi şi legi interne.

ooooo000ooooo

2.

STROFA I - EXPOZIŢIE DE SONATĂ

Organizarea interioară se prezintă în felul următor:

Tema I A	m.8 - 21 (+1) (cadenţă intrusă)		56 !
Punte	m.22 - 28	I 22 - 24	28 !
		II 25 - 26	
		III 27 - 28	
Tema II B	m.29 - 53 (+1) (cadenţă intrusă)		108 !
Grup cadenţial	m.54 - 62		38 !
		Total:	230 !

Folosind şi aici ca reper (în condiţiile permanentei fluctuaţii metrice) valoarea de pătrime, constatăm că această Expoziţie, foarte limpede articulată, are proporţii ... mozartiene! Nu este vorba de o simplă impresie ci de rezultatul unui calcul elementar, care probează că Tema I + Puntea (84 !) se află faţă de Tema II + Grupul cadenţial (146 !) în raport de "sectio aurea" [57], fapt întîlnit (cu prilejul unei parcurgeri analitice exhaustive) în majoritatea tiparelor de "sonată" din Sonatele pentru pian de W.A.Mozart[58].

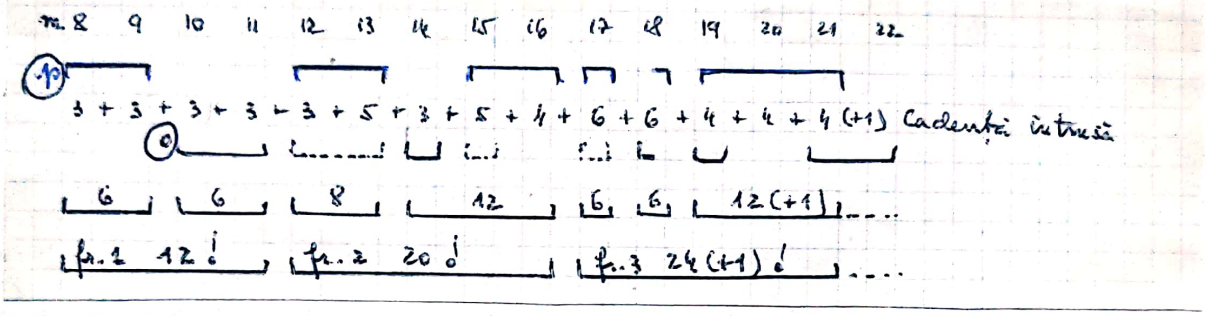
Din punctul de vedere al conţinutului tematic şi al modalităţii de expunere, orchestra apare în toată această secţiune într-un raport de subordonare faţă de instrumentul solist, asumîndu-şi funcţia (tipică în fond în literatura de gen) de "acompaniere". Fără a fi total exclus, dialogul se înscrie în sfera imitaţiei libere sau a complementărilor tematice, evitîndu-se cu consecvenţă stereotipia. Mai mult, fiecare dintre momentele delimitate mai sus îşi are propria dispunere interioară, propria repartiţie a volumelor sonore.

---

57. Exact, la totalul de 230 calculul indică 87,86/142,14, diferenţa fiind deci infimă, dat fiind faptul că este vorba de valori de pătrime.
58. Exemple concrete: Sonatele K.V.545 Do (p.I), K.V.547[a] Fa (p.I), K.V. 283 Sol (p.I şi III), K.V.282 Mi bemol (p.III), K.V.279 Do (p.II şi III), K.V.311 Re (p.I), K.V.281 Si bemol (p.I), K.V.284 Re (p.I) etc.

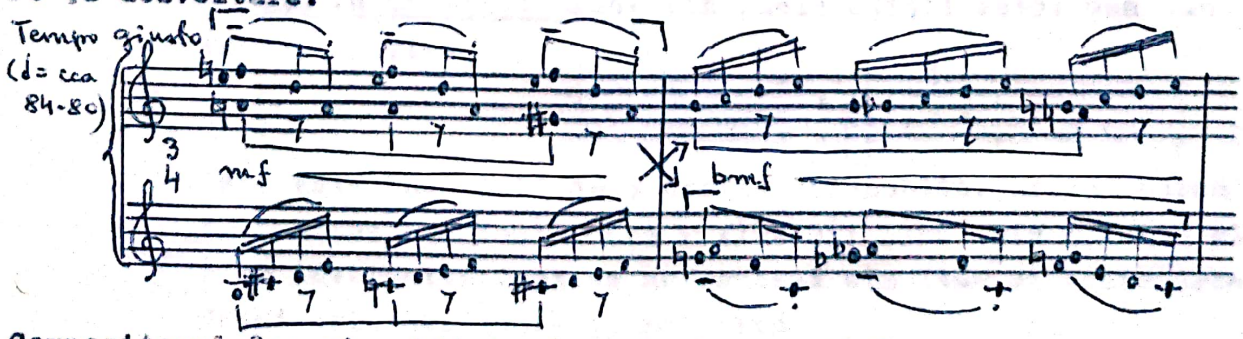
2.1 Tema I A se încadrează tipologic în categoria perioadelor complexe, asimetrice, cu posibilă structurare internă ternară (tripodică). Dacă îl admitem în continuare ca centru tono-modal latent pe la, am avea motive s-o socotim "închisă", ţinînd cont de cvinta goală la-mi, prezentă în orchestră pe primul timp al măsurii 22 şi care încheind această primă temă marchează totodată, în maniera unei cadenţe intruse, şi debutul "punţii".

Schematic, această temă ar putea fi reprezentată astfel:



(Primul rînd de cifre indică măsurile numerotate de la 8 la 22; următoarele cifre indică componenţa în valori de pătrime a respectivelor măsuri; acoladele superioare şi inferioare marchează intervenţiile pianului (p) şi, respectiv, orchestrei (o) - tematice (⌐¬) sau de acompaniament (⌐...¬); în sfîrşit, ultimul rînd de acolade indică grupajele interioare pînă la nivel de frază.)

Debutînd printr-o frază simetrică patrată (2+2 măsuri), tema cunoaşte prin celelalte două fraze, de cîte 5 măsuri fiecare, o dilatare progresivă, structura interioară modificîndu-se permanent. După cum se poate observa, variaţia se obţine nu numai prin elasticitatea metrică ci şi prin felul în care pianul şi orchestra îşi dispută materialul tematic, care promovează iniţial o structură figurală stratificată, oferind, după cum se va vedea, multiple posibilităţi de prelucrare, variere şi dezvoltare:

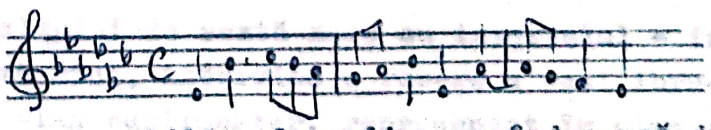


Compozitorul însuşi subliniază, prin intermediul unor acolade drepte, importanţa celulei dactilice, derivată din z, aşa cum am spus deja. În

legătură cu această derivaţie aş mai face unele precizări. Observam legat de sfîrşitul cadenţei pianistice faptul că ritmul dactilic, care se infiltrează pe timpul 4 al măsurii de $\frac{6}{4}$, în formă augmentată (♩. ♪ faţă de ♩. ♪), formă ce va fi preluată şi în Tema A, capătă o expresie mai detaşată, mai obiectivă. Acest fenomen se accentuează şi mai mult în tema propriu-zisă prin dilatarea intervalică ce-i este asociată modificării ritmice, formulele de arpegiu care rezultă fiind <u>în sine</u> lipsite de tensiune interioară, private de o expresie anume, mai ales în varianta descendentă promovată aici.

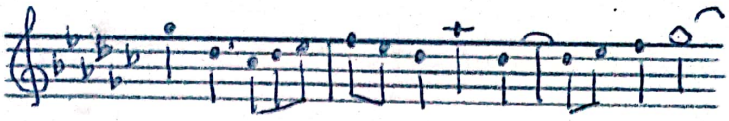
Cum lipsa de expresie poate deveni totuşi expresie în context (ceea ce se şi întîmplă de fapt), fenomenul mă duce cu gîndul la unele procedee clasico-romantice de tratare motivică. În primul volum din ampla exegeză (pe care am mai avut ocazia s-o amintesc nu o dată) "Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach", Sigismund Toduţă acordă la un moment dat un spaţiu destul de extins exemplificării (în diverse etape ale istoriei muzicii) procesului de "variaţie prin amplificarea intervalului" subliniindu-i importanţa: "Preţuim în mod deosebit acest procedeu de variaţie, mijloc de tensiune-gradaţie care a intrat în lexicul autorilor clasici, romantici şi contemporani"[59]. Felul în care este utilizat aici acest procedeu implică însă şi un alt aspect, anume acela al valorificării <u>mutaţiei expresive</u> care poate surveni prin modificarea intervalică a unor motive, aspect prefigurat de asemenea în creaţia marelui Bach. M-aş referi, în speţă, la modul cum îşi transformă acesta temele de fugă, limitîndu-mă la două exemple, extrase din W.Kl.$_I$:

- <u>fuga în mi bemol minor</u> (în unele ediţii re♯): aşa cum este expusă iniţial



tema este încărcată de o nobilă melancolie, urcînd parcă din tulburătoare adîncimi ale reflexiei; cînd este reluată ulterior inversată, fapt ce antrenează simultan şi schimbarea modului prin deplasare la relativă

59. Op. cit. pag. 101.

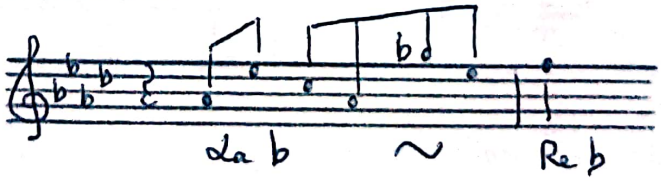


expresia devine cu totul alta - senină, impersonală.

- <u>fuga în La bemol major</u>: tema sa exprimă prin excelenţă un calm echilibru

care rezultă din însuşi conductusul melodic: saltul ascendent de cvintă urmat de o reîntoarcere atenuată prin arpegiu la punctul de pornire; un nou salt, de sextă - înscriind o gradaţie interioară - urmat din nou de o repliere, de data aceasta sub forma unui tipic "porrectus"[60], care ne întoarce la celălalt termen al intervalului iniţial - cvinta mi. Senzaţia de "aşezare" vine, deci, din centrarea tonală prin intermediul celor doi piloni - tonica şi dominanta - în planul melodic, substratul armonic implicînd şi oscilaţia I - IV - I (prezenţa subdominantei). Mai conlucrează la acest echilibru şi micro-traseele melodice interioare: <u>la</u> stagnant, cu funcţie de pedală; <u>mi-fa-mi</u> şi <u>do-re-mi</u>.

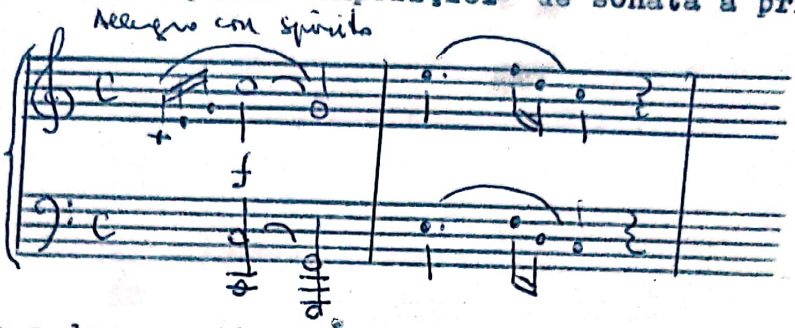
Lăsînd la o parte modificările inerente trecerii temei prin diferite tonalităţi, mă voi opri la o variantă care aduce calitativ ceva nou, reliefat şi prin prezenţa la etajul superior al structurii. Această variantă este prezentată imitativ de două ori (măs.24-25); voi reţine cea de a doua prezentare, care pornind tot de la sunetul <u>la</u> facilitează comparaţia:



Prin înlocuirea saltului de sextă mare cu intervalul - instabil - de septimă mică, intervine o rupere a echilibrului, rezultînd un elan suplimentar, reprezentat în plan armonic prin plasarea în orbita unei alte tonalităţi - Re bemol major. Evident, expresia se încarcă de o tensiune pe care iniţial n-o avea.

60. Vezi nota 25, pag.18.

În muzica clasică procedeul îşi găseşte o frecventă utilizare, fiind legat, mai ales, de tehnicile de dezvoltare din cadrul formei de sonată. Iată, de pildă, un exemplu extras din Sonata pentru pian în Do major K.V.309 de W.A.Mozart. Motivul energic, de o solară luminozitate, enunţat la începutul "expoziţiei" de sonată a primei părţi:



devine în cea de a doua secţiune a "dezvoltării":

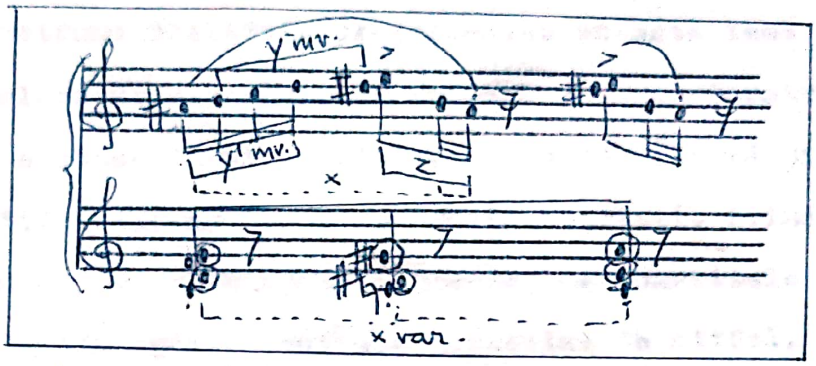
ipostază care în mod evident îi modifică expresia, încărcînd-o, parcă, cu o nuanţă de îndoială, valorificată în continuare într-o convingătoare gradaţie.

Ilustrativ este şi următorul exemplu extras din celebra "Appassionata" beethoveniană, care surprinde, tot în procesul dezvoltării, primul motiv al temei secundare din forma de sonată a părţii I-a într-o dublă ipostază, directa succesiune avînd darul de a pune clar în evidenţă modificarea expresiei:

Dintre romantici, parcă nimeni ca Liszt nu a înţeles mai bine acest procedeu, cu posibilităţile sale multiple de expresie, originala sa Sonată în si minor pentru pian oferindu-ne un bogat material ilustrativ - şi în mod intenţionat m-am limitat la literatura pianistică.

Revenind la Concertul pentru pian al lui Sigismund Toduţă, tema I-a A, de la care am pornit acest comentariu, are ca nucleu generator

pentru componentele sale nu numai celula dactilică z ci întreg motivul care a înglobat-o iniţial în primul segment al cadenţei pianistice (Ic^2), un motiv de tip β aşa cum am convenit[61] - respectiv β^1 - şi în care apare combinată cu x şi y într-o sinteză centonică, elemente detaşate din acordurile de acompaniament urmînd a-şi exercita la rîndul lor o anume influenţă:



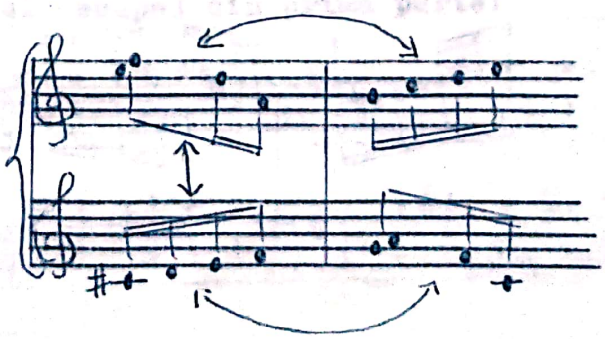
$= \beta^1$

Am inclus în structura acestui motiv şi repetarea celulei z deoarece repetarea apare şi ea ca o componentă a debutului Temei A (vezi ex. de la pag.40) - un posibil β^2. În diferenţierea caracteriologică a celor două ipostaze motivice - β^1 şi β^2 - intervine pe lîngă ritm (căruia eliminarea pauzelor prin transformarea treizecidoimilor în şaisprezecimi îi conferă o altă cursivitate) şi modificarea melodică deja amintită şi comentată[62], şi tempo-ul - devenit giusto în loc de rubato.

---

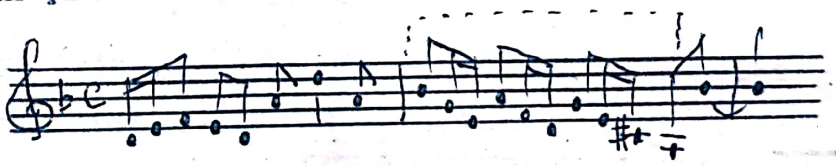
61. v.nota 49 de la p.29.

62. Tetracordul micşorat se transformă la rîndul său în tetracord diatonic (vom constata, de altfel, şi ipostaze variaţionale ale celulei x), faptul că în tripla expunere se revine şi la varianta acustică subliniind descendenţa semnalată. Este, de altfel, interesant cum se îmbină la un moment dat cele două componente - y şi z - atît pe orizontală cît şi pe verticală:

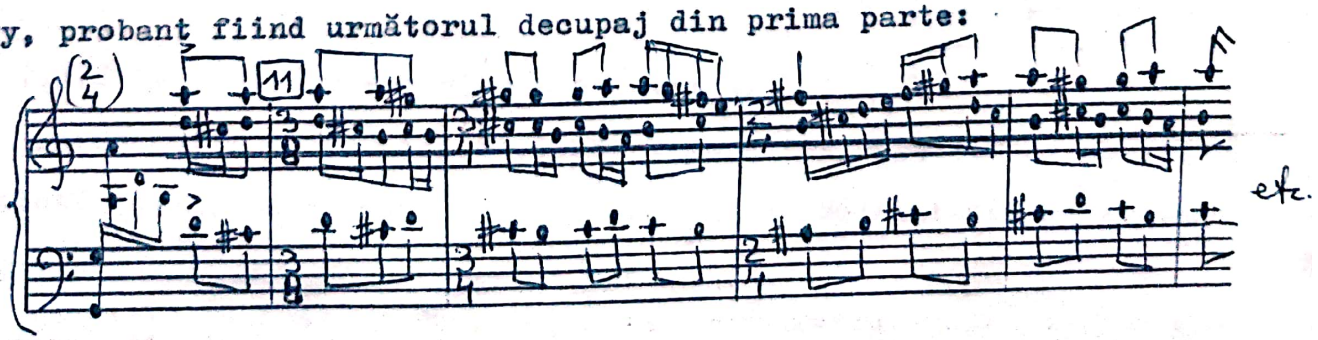


Întreaga modalitate de alcătuire a acestei teme (pe care o voi detalia suplimentar în continuare) îi dă o expresie de neliniște, de febrilitate, ce fac din ea un teritoriu al neașezării, al tranzitoriului prin excelență[63]. Nu este o temă care să se impună receptării și, respectiv, memorării altfel decît ca o impresie globală, fragmentară, ceși are însă, cred, rolul său precis în dramaturgia întregului. Din punct de vedere al instrumentalității propriu-zise această temă promovează (așa cum vor releva și ulterioarele reluări și transformări) latura de virtuozitate a concertului. Faptul că această bravură pianistică ocupă un loc relativ restrîns în desfășurarea lucrării, fiind totodată legată simultan de un anume efect expresiv, se constituie într-una dintre caracteristicile definitorii ale acesteia. De altfel, așa după cum se va putea vedea, finul travaliu celular exclude total posibilitatea imixtiunii vreunei gratuități în sfera retoricii instrumentale pure, fie chiar și în momente de mai acuzată spectaculozitate solistică.

Ca fizionomie această temă se afiliază unei tipologii cu ascendență în Barocul muzical. Să rememorăm, de pildă, începutul incisiv al Concertului pentru pian și orchestră în re minor de Joh.Seb.Bach:



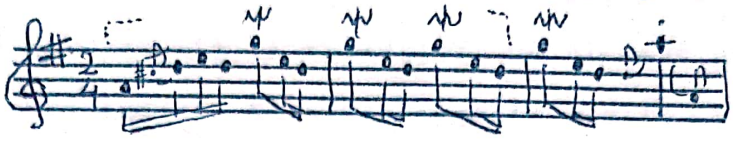
Aș întrevedea însă și unele similitudini cu o partitură modernă precum cea a Concertului pentru pian și instrumente de suflat de Igor Stravinsky, probant fiind următorul decupaj din prima parte:



63. Acest fapt a determinat-o, cred, pe comentatoarea transmisiei radiofonice a primei audiții bucureștene a Concertului (2 decembrie 1988), muzicologa Alice Mavrodin, să socotească această parte o "punte".

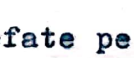
după cum nu se exclude nici apropierea de unele tipuri melodice ale jocului popular românesc. Iată cîteva exemple edificatoare:

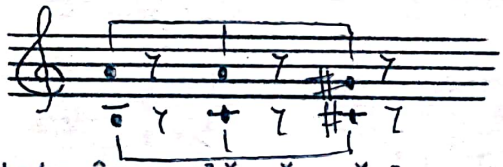
"Căluş" - jud.Dîmboviţa



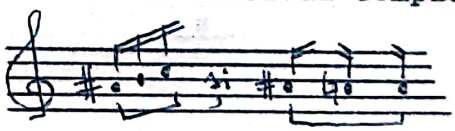
"Brîul" - jud.Argeş

"Sîrba moldovenească" - jud.Năsăud[64]

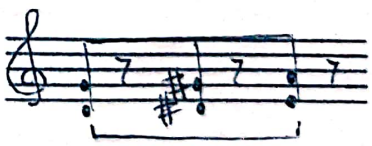
Analiza structurală a entităţii motivice pluricelulare pe care am notat-o cu β^2 (mai precis măsura 8, prima măsură din tema A) nu poate fi însă considerată încheiată fără punerea în discuţie a încă două elemente asociate celulelor z şi y; grefate pe ritmul  una promovează un bicord iar cealaltă un tricord cromatic, în mişcare convergentă:



ambele putînd fi raportate în egală măsură la motivul complex β^1, fie din unghiul discantului:



fie din cel al acordurilor acompaniatoare:



dar fiind în esenţă o emanaţie a celulei x.

Acest motiv de pornire a primei teme a "expoziţiei" de sonată se prezintă, deci, ca o nouă variantă centonică. Modalitatea de tratare

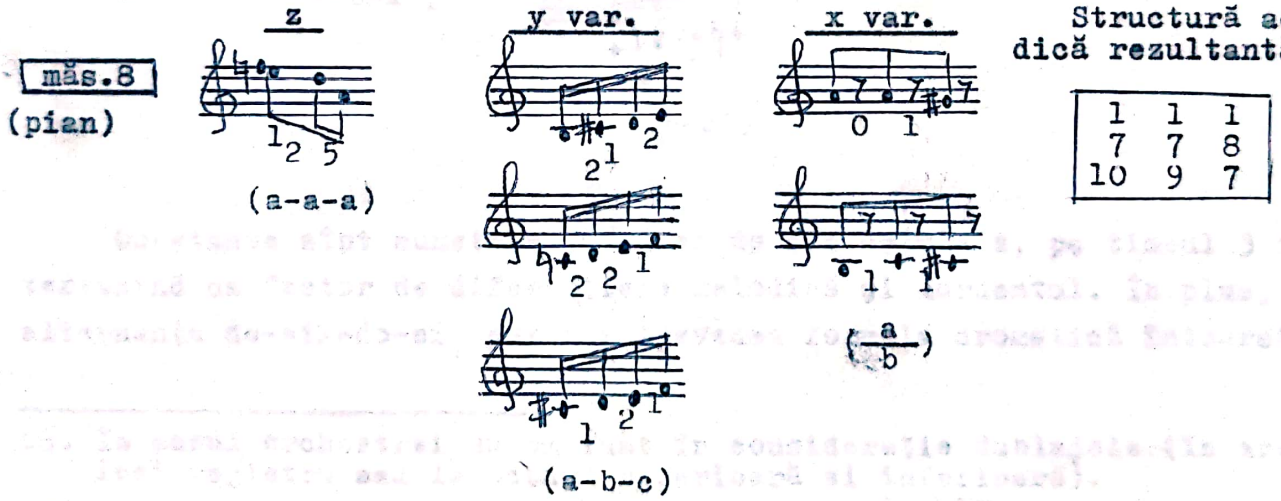
---

64. Exemplele au fost extrase din ampla monografie Jocul popular românesc (tipologie muzicală şi corpus de melodii instrumentale) de Corneliu Dan Georgescu, Editura muzicală, Bucureşti 1984, unde figurează sub numerele 472, 258 şi 217.

ulterioară se împărtăşeşte din acelaşi principiu pe care l-am văzut operînd în cadrul succesiunilor acordice din cadenţa pianistică precedentă: nimic nu se repetă identic. În cazul de faţă însă acest "nimic" se referă la unitatea temporală - respectiv pătrimea - luată în totalitatea componentelor ce-o materializează la un moment dat. Asistăm astfel la o dialectică subtilă a repetării şi variaţiei, un element mai mult sau mai puţin fix fiind contrabalansat de alte elemente mobile, ce par a se roti în jurul său, "luminîndu-l" din poziţii diverse.

Aşa cum arată şi schema formală de la pag.40, cele patru măsuri ale primei fraze sînt grupate două cîte două în dialogul pian-orchestră, îngemănîndu-se ca modalitate de alcătuire: un contrapunct dublu ritmic, a cărui fizionomie mă duce cu gîndul la unele variaţiuni din "Variaţiunile Goldberg" de Joh.Seb.Bach (variaţiunea 11 de pildă).

Iată într-o privire sinoptică alcătuirea interioară a respectivelor măsuri[65]:



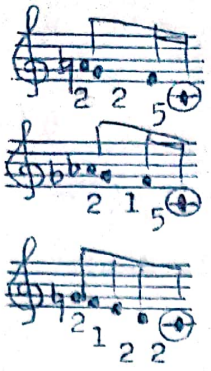
După cum se observă, constantă este aici celula z.

---

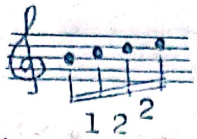
65. Cifrele indică intervalele melodice şi, respectiv, armonice în număr de semitonuri. Literele au fost folosite aici pentru punerea în evidenţă cu maximum de claritate a variabilităţii sau nonvariabilităţii, în succesiune sau suprapunere, a celulelor. Adică:
a-a-a = celula se repetă de trei ori neschimbată;
a-b-c = celula se modifică la fiecare reluare;
a/b = se suprapun două variante diferite.

Scanned with OKEN Scanner

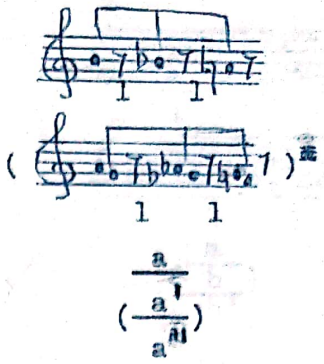
măs.9
(pian)



(a-b-c)



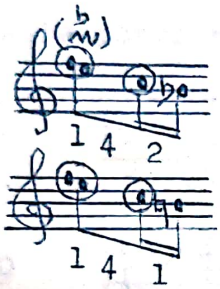
(a-a-a)



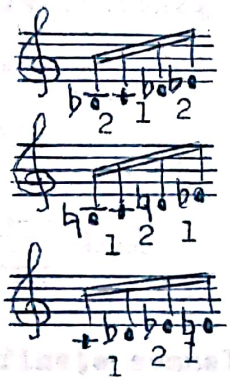
* în cadrul polifoniei latente; aici a' şi a'' sînt simple transpoziţii.

Constantă este celula y var., precum şi sunetul do[1] din z. Este interesant de remarcat în ultima variantă a lui z (c) contaminarea cu y.

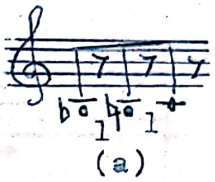
măs.10 [66]
(orchestră)



(a-b-a')



(a-b-b')



(a)

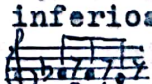
67 [68]

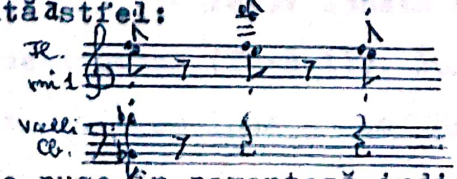
1	1	1
(6)	(5)	(4)

Constante sînt sunetele fa/mi şi do din celula z, pe timpul 3 intervenind ca factor de diferenţiere melodică şi mordentul. În plus, în alternanţa do-si♭-do-si♮ putem întrevedea formula cromatică întoarsă.

---

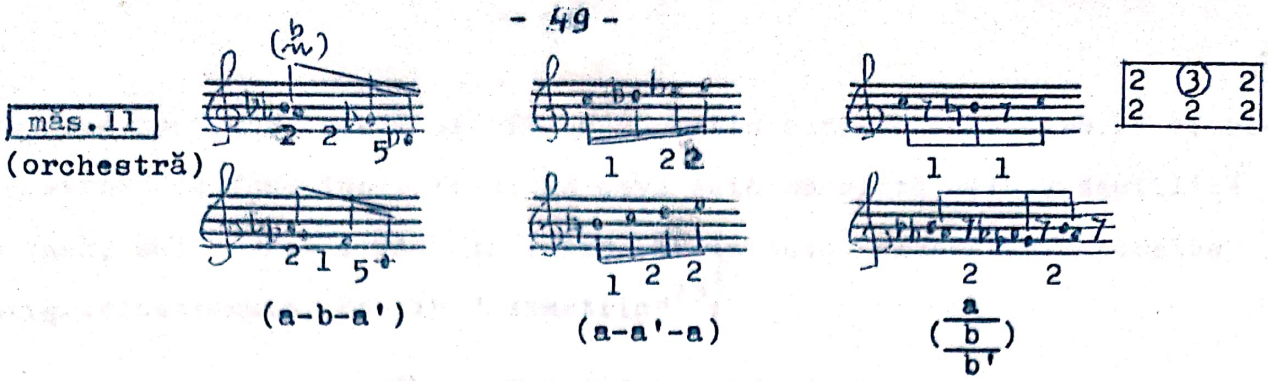
66. În cazul orchestrei nu am luat în consideraţie dublajele (în acelaşi registru sau la octavă superioară şi inferioară).

67. În reducţia la două piane apare şi celula  Omisă în versiunea cu orchestră, ea va fi înlocuită prin dublaje (limitate la discrete punctări pe valori de ♪), dintre care cel al contrabaşilor (Si♭ pe timpul 1) şi cel al flauţilor (mi[3]/fa[3] pe timpul 2) au ca rezultat şi o dilatare a registrului, în condiţiile unei voite transparenţe sonore (pizz.p sau p leggiero). Concret, adaosul se prezintă astfel:



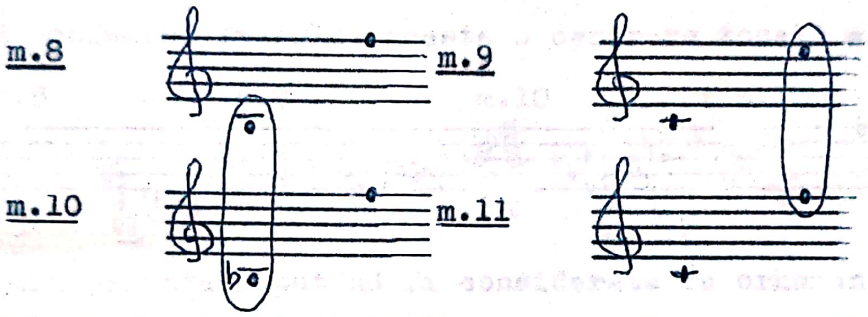
Se poate observa cum în felul acesta între cei trei timpi ai măsurii se realizează şi o fină diferenţiere coloristică.

68. Cifrele puse în paranteză indică intervale ce depăşesc octava (a se vedea şi schemele acordice de la pag.35 - cadenţa pianistică).



Nu există nici o constantă, fapt compensat prin regularitatea unui porrectus[69] transmis tuturor figurilor, cu o uşoară perturbare prin diferenţa de secundă de pe timpul 2 şi prin mordentul de pe timpul 3.

Prin acest travaliu micro-structural, prima frază a temei A mărunţeşte un spaţiu sonor relativ limitat:



cu extensia orchestrală de finețe semnalată în nota 67 de la pag.48 (flaut şi contrabas).

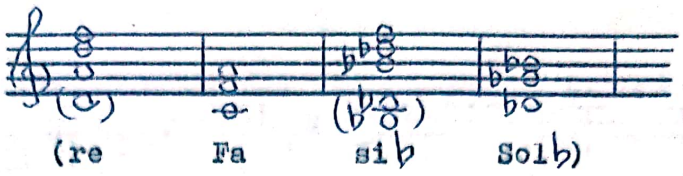
Lăsînd la o parte colorarea orchestrală din măsura 10 (menită a realiza o boltire culminativă abia sesizabilă în discreţia ei), remarcăm în segmentul al doilea, cel orchestral, al aceste fraze o deplasare de un semiton în fiecare măsură: mai întîi în grav (si♭ în loc de si natural) şi apoi, simetric, în acut (fa în loc de mi). Procedeul mă întoarce din nou cu gîndul la partituri pianistice clasice, mai precis la unele teme din sonatele de Beethoven, în care se recurge la veritabile "dislocări" tonale cu ocazia reluării expoziţionale (pentru rotunjirea unei unităţi morfologice): Sonata op.53 "Waldstein" (Do-Si♭), Sonata op.57 "Appassionata" (fa-Sol♭), Sonata op.31 nr.2 (re_V-Fa_V).

Cu asta atingem însă o altă problemă - cea a substratului armonic. Desigur că în condiţiile unui pronunţat liniarism este greu să vorbim

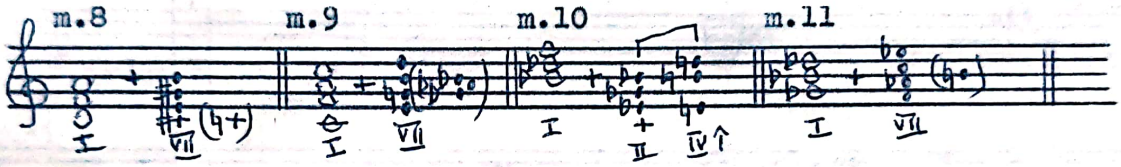
---

69. Oscilaţie inferioară (v.nota 25 de la pag.18).

despre o centrare tonală propriu-zisă, prin raportare la care să stabilim eventuale funcţiuni. Felul în care este modelată celula dactilică ne lasă, mai degrabă, să întrezărim (în latenţă) succesiuni acordice antigravitaţionale, de tip "geometric"[70]:



amintind, în esenţa lor, universul armonic al unui Gesualdo da Venosa[71]. Pe de altă parte, sunetele adăugate circumscriu posibile funcţii dominantice sau subdominantice faţă de acordurile de bază semnalate, fiecare măsură dobîndind în felul acesta o centrare tonală autonomă:



sunetele din paranteză putînd fi considerate ca ornamente (note de pasaj sau de schimb).

Mi se pare interesant totodată şi felul în care este repartizat spaţiul sonor dat între cele patru măsuri (foarte complexe, după cum se vede, în aparenta lor simplitate), pînă la acoperirea exhaustivă a scării cromatice rezultante. Din schema prezentată în continuare (în care sunetele celor patru acorduri mai sus menţionate apar încercuite) se poate constata că:

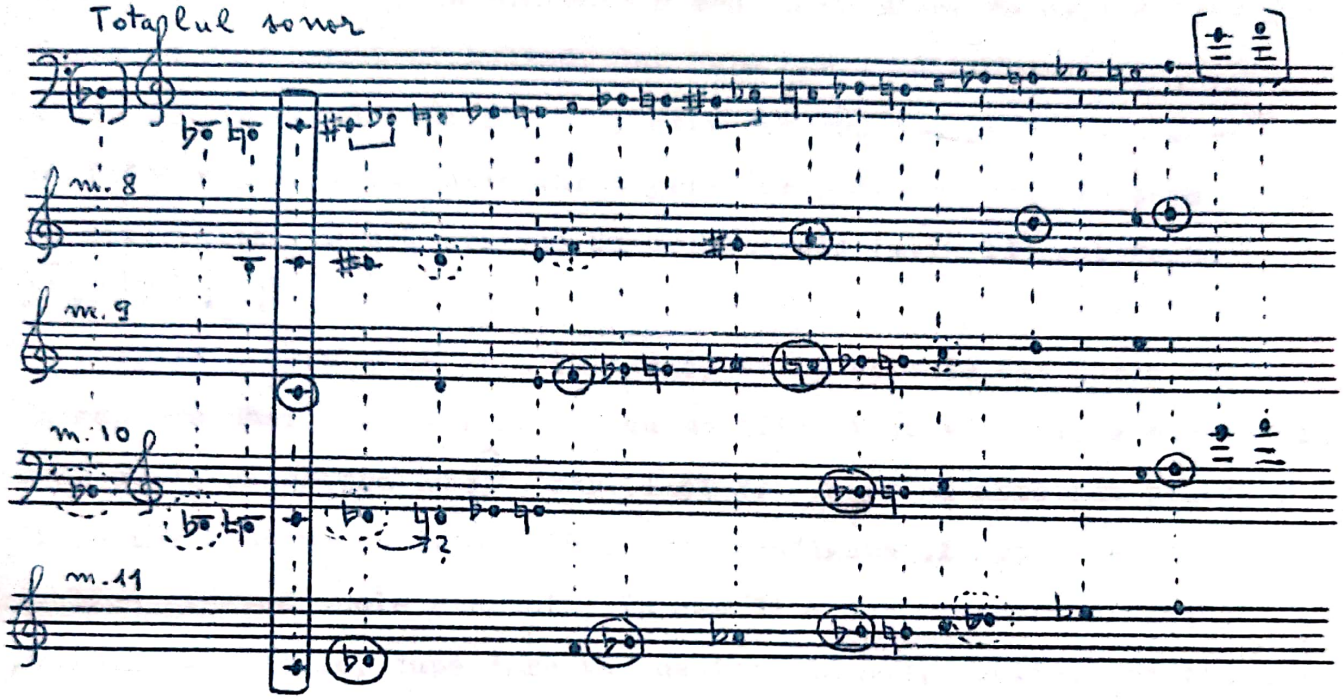
- sunetele prezente în prima măsură vor fi toate prezente într-una dintre măsurile următoare;
- măsurile 9-11 vor avea atît sunete comune cît şi sunete care le aparţin fiecăreia în exclusivitate;

---

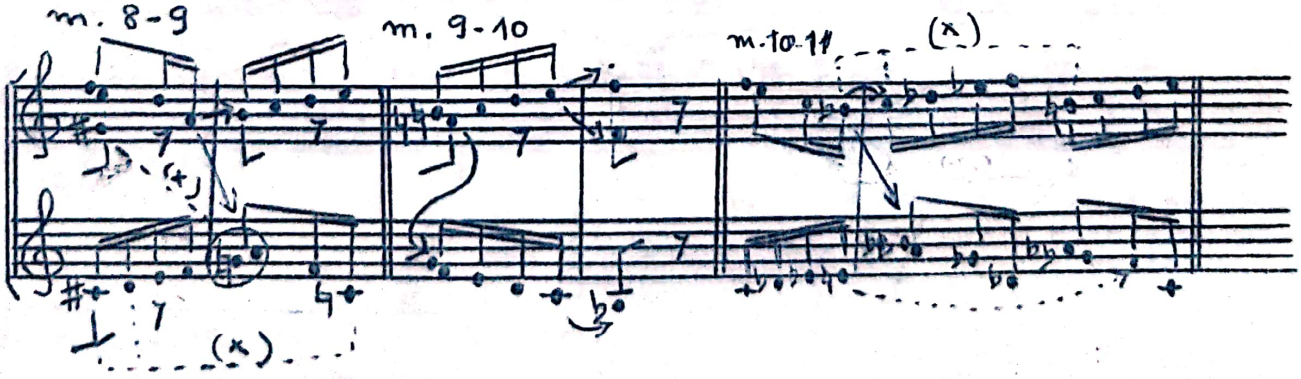
70. v. Ede Terényi: Armonia muzicii moderne (1900-1950), Conservatorul de muzică "G.Dima" Cluj-Napoca 1983.

71. Afinităţi certe cu sensibilitatea sonoră a marelui compozitor renascentist pot fi, de altfel, detectate şi într-un opus vocal recent (datînd din decembrie 1989) - dipticul coral de factură madrigalescă pentru voci egale pe versuri de Ana Blandiana - "Baladă" şi "În zori" - mai ales cea de a doua piesă fiind în acest sens semnificativă.

- există un sunet comun tuturor celor patru măsuri (do^1), un sunet pivot - pedală ascunsă sau ison - care ne-ar putea duce cu gîndul la tehnica cîntului din cimpoi, firește într-o preluare aluzivă, stilizată:

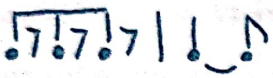


Unificarea melodică a celor patru măsuri se realizează şi aici prin intermediul relaţiei de secundă (mare sau mică), nefiind exclus sunetul comun sau rezolvarea întîrziată, în cadrul unei polifonii latente:



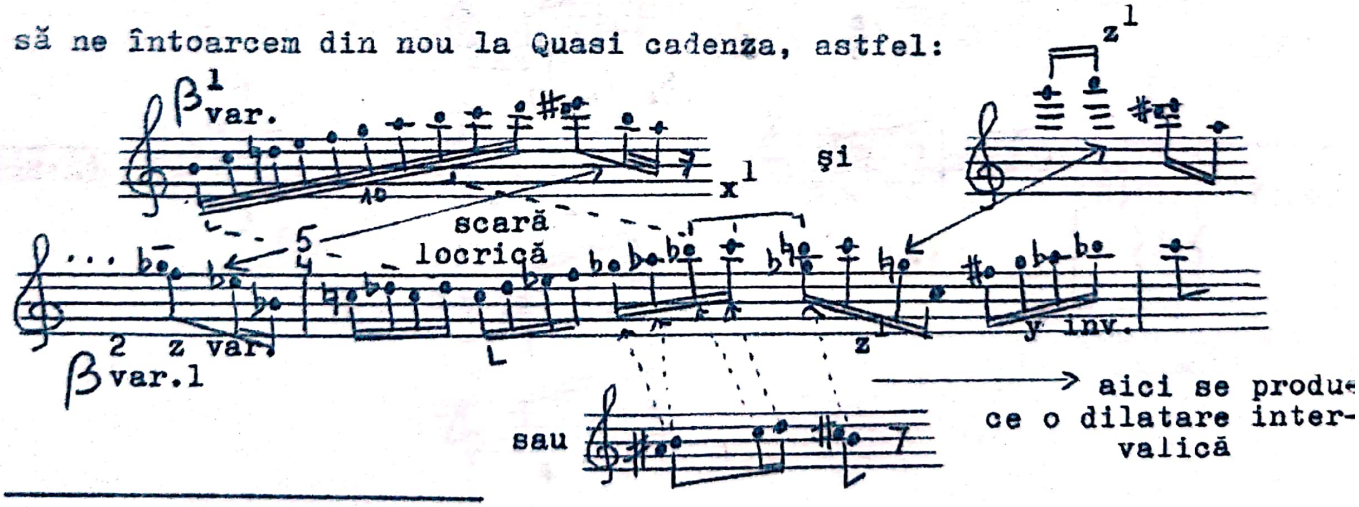
Celula x, în ipostaze diferite, ne apare şi ea prezentă ca element de legătură.

Aşa cum am spus deja[72], toate aceste relaţii, detectabile la analiza atentă, fuzionează într-o impresie globală de nelinişte, de trepidaţie. Pulsaţia acordică de optimi separate prin pauze ne duce totodată cu gîndul la acea formulă ritmică atît de dragă lui Beethoven, care prin utilizarea în Simfonia a V-a în do minor "a destinului" s-a încărcat de o anume simbolică, dar care are o bogată ascendenţă, urcînd pînă în Grecia antică, respectiv aşa numitul peon 4 ⏑ ⏑ ⏑ —[73]. Lăsîndu-se ghicit în înlănţuirea primelor patru măsuri din tema A, se va materializa în mod evident în următoarele (m.12-13) sub forma



Fraza a doua a temei A (m.12-16) se constituie din dubla expunere în maniera unei secvenţe libere cu modificări şi lărgiri, a ceea ce s-ar putea considera un β 2 var.(1 şi 2): în prima ipostază pianului îi revine exprimarea integrală a noii configuraţii motivice, orchestra dublînd discret unele elemente; în cea de a doua reluare orchestra expune capul motivic, după care va susţine din nou, dublînd, continuarea temei, preluată de pian[74].

Pentru a înţelege constituirea acestor variante motivice, trebuie să ne întoarcem din nou la Quasi cadenza, astfel:

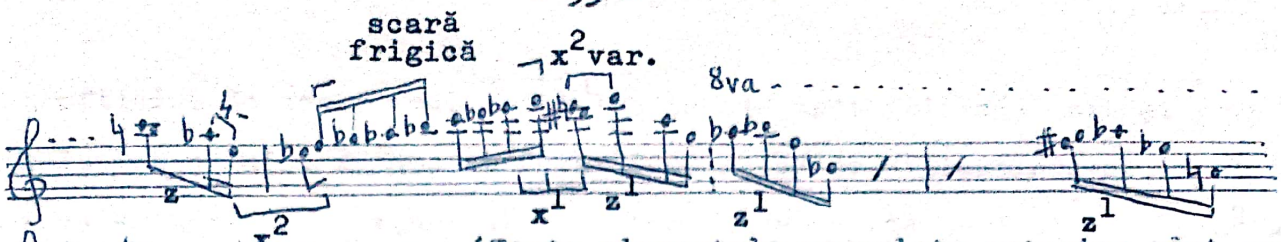


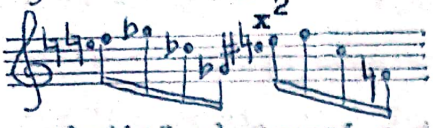
72. v. pag.45.

73. cf. Andrei Benkö, Importanţa unei formule ritmice eline în creaţia lui Beethoven, în Lucrări de muzicologie, Conservatorul "G.Dima", Cluj-Napoca, 6/1970, p.29-47.

74. În felul în care se încheagă această temă se poate întrezări tiparul unei strofe de "inventţiune" de tip bachian, cu dubla expunere imitativă, urmată de o evoluţie secvenţială îmbinată cu diverse aspecte de tratare figurală şi motivică.

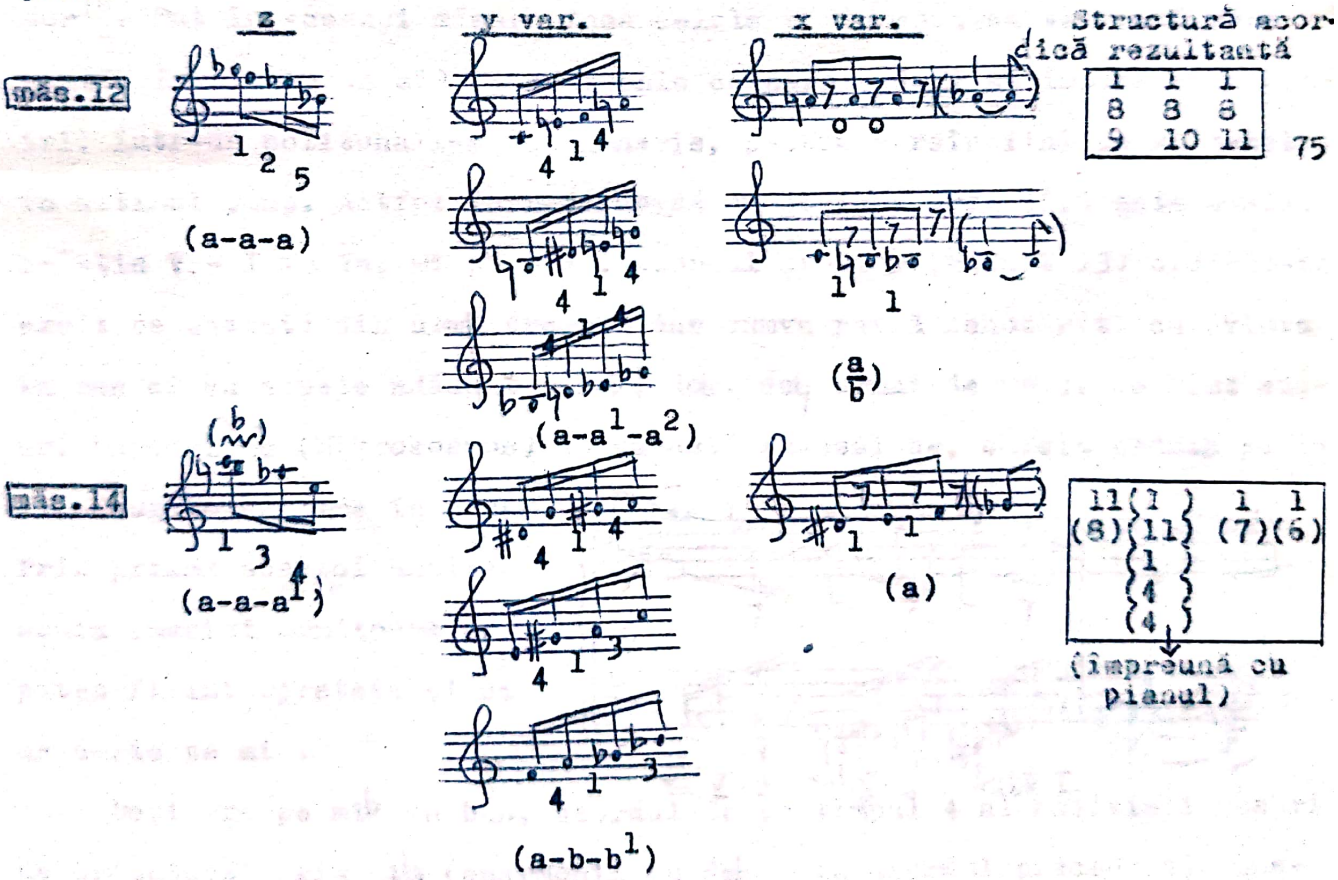
Scanned with OKEN Scanner





(Toate elementele semnalate anterior sînt prezente şi aici, cu preponderenţa celulei z^1, în a cărei triplă repetare - pe timpii 4-5/măs.15 şi 1/măs.16 se rememorează parcă începutul "aulodic" al frazei a doua).

De altfel Quasi cadenza va fi reamintită şi în continuarea temei A după cum se va vedea. Totodată însă discursul de dezvoltă organic "din aproape în aproape", aşa încît mai sînt de urmărit şi alte aspecte în cadrul relaţiilor interne ale acestei teme care, în ciuda numeroaselor rapeluri, reuşeşte totuşi să-şi constituie şi să-şi dezvolte propria sa individualitate. Oprindu-ne, astfel, şi aici asupra straturilor celulare ce compun initium-ul motivic, constatăm următoarea situaţie:

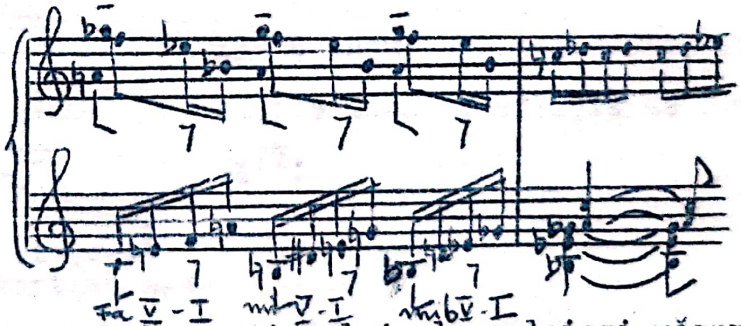


După cum se poate observa, nu numai modalitatea de continuare ci şi structura internă relevă fine diferenţieri, ideea enunţată a secvenţei putînd fi susţinută atît prin încorporarea în ambele stări motivice a

75. Au fost luate în consideraţie doar suprapunerile propriu-zise, fără a se ţine cont de dublaje.

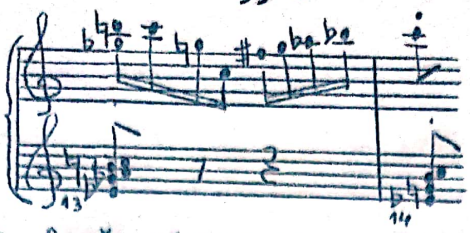
profilului de scară (mai întîi locrică şi apoi frigică) cît şi prin reluarea celulei z, ambele formaţiuni melodice distanţîndu-se în al doilea exemplu faţă de primul la interval de cvartă perfectă (do^2-fa^2 şi si^2-mi^3). Rămîn constante, totodată, modalitatea de etajare a figurilor ($\frac{z}{y}$) ca şi felul în care se operează schimbările interioare, de fiecare dată celula z rămînînd fixă iar y fiind în permanentă mişcare-transformare.

Componenta armonică este în această frază mai bogată decît în prima, ea nelimitîndu-se la suprapunerile semnalate în schemă, a căror codificare era menită a oferi doar un reper în plus în evaluarea procedeelor de variere motivică. În măsura 12, după modelul celor anterioare, celula z circumscrie o posibilă funcţie de tonică în mi bemol minor[76]. Tot în aceeaşi măsură însă celula y, în noua sa variantă arpegiată, instituie un alt plan armonic ce pare a dori să impună alţi centri, într-un politonalism sui generis, pentru a reîntîlni pe mi bemol în ultimul timp. Astfel într-o rapidă succesiune cromatică este etalată relaţia V - I în Fa, mi şi mi♭ , acordul următor (măsura 13) oprindu-se exact pe această din urmă treaptă dar cumva parcă nehotărît, cu cvinta în bas şi cu sunete adăugate (la♭ , do♭ , do♮ urmat de re♭). Se simt ecouri bartokiene (Mikrokosmos) în această succesiune, căreia pedala pe la îi adaugă o asprime în plus: Prin prisma acestei analize, scara imediat următoare ar putea fi interpretată şi ca un doric pe mi .

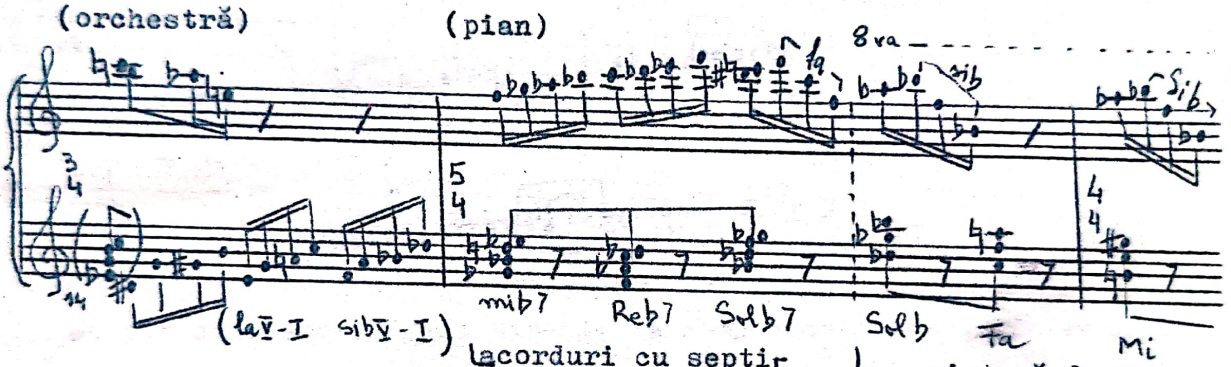


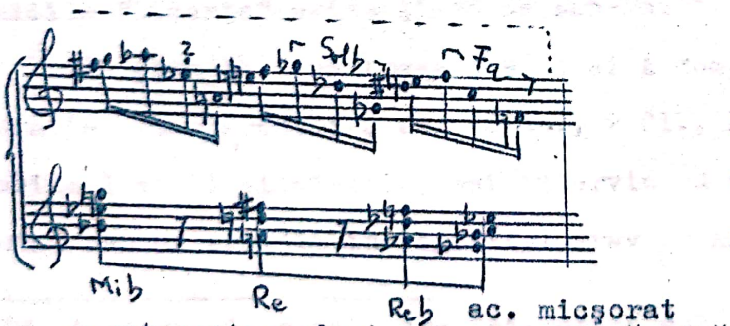
Deşi are pe mi♭ în bas, acordul de pe timpul 4 al aceleiaşi măsuri ne orientează prin si♮ (enarmonic cu do♭ din acordul precedent) înspre do minor; traiectul melodic vine în sprijinul acestei interpretări, între altele şi prin metamorfozarea lui sol♭ în fa♯ :

76. Este interesantă succesiunea de armonii ce se împlineşte astfel în más.8-12: re - Fa - (si♭) - Sol♭ - mi♭



În continuare, însă, măsura 14 se pulverizează armonic. Celula z nu mai figurează un trison perfect, ci unul mărit (do-lab-mi) iar noile faţete melodice ale figurii y nu mai favorizează decît parţial eventuale interpretări funcţionale. Mixturile acordice, care se succed în măsurile 15-16 se înscriu şi ele în sfera unei generale incertitudini tonale (un pantonalism, am putea spune); deşi atît în planul melodic cît şi în cel acordic se configurează structuri trisonice, acestea apar proiectate pe fundalul unei scări total cromatice:





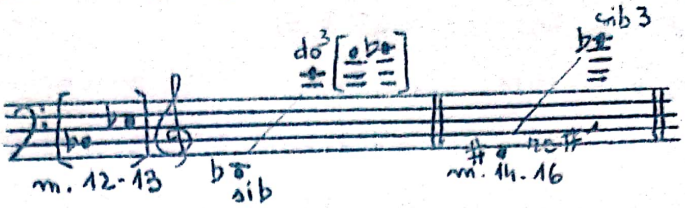
Paralelismele din măsurile 15-16 îndulcesc totuşi sonorităţile acestui sfîrşit de frază[77]:

77. Structura intervalică a succesiunilor acordice se prezintă aici astfel:

2	11	1	9	11	12	1	1	1	10
1	1	8	4	4	4	11	10	10	3
4	4	1	5	5	5	4	4	4	2
4	3	4				5	5	5	4
		9							

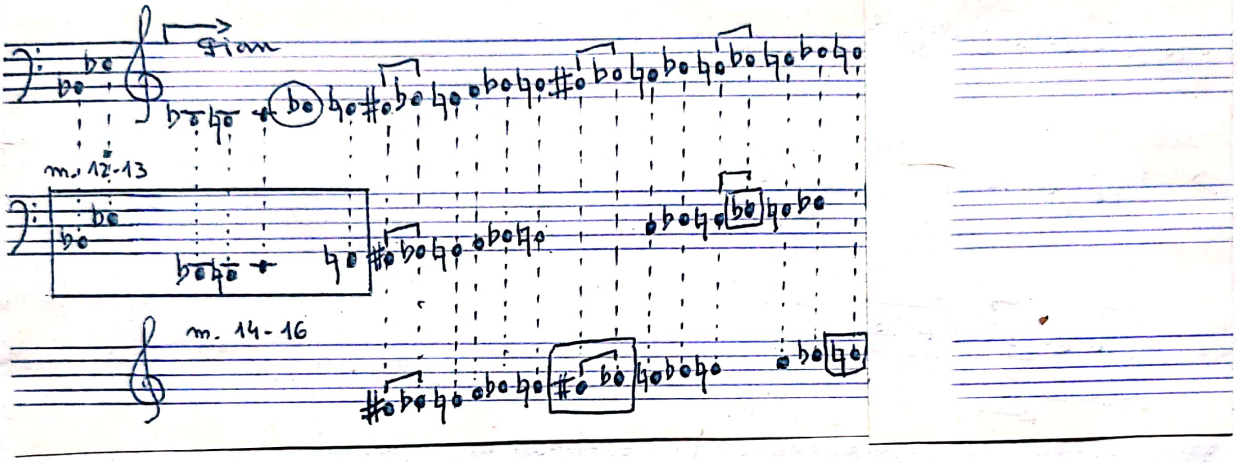
Pe această porţiune intervine şi dublajul orchestral

Lărgit faţă de prima frază, registrul în care se desfăşoară cea de a doua este următorul:



(Se poate observa cum şi deplasarea registrelor între motivele componente subliniază ideea secvenţei).

În ceea ce priveşte distribuirea materialului sonor în cele două subunităţi motivice ale frazei a doua, situaţia se prezintă în felul următor:



Se pot constata şi aici aspecte de complementarietate în tendinţa spre "umplerea" unei ample scări cromatice, fără rigiditate însă, probă micile "licenţe" evidenţiate de schemă.[78]

În primele două fraze ale temei A compozitorul utilizează o orchestraţie transparentă: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 1 Fg., cărora li se adaugă viorile I şi II şi violele; mai intervin cu cîte un sunet ca o punctare sonoră sau un sprijin în registrul grav un al doilea Fg., V-celli şi Cb. în

78. Altceva mi se mai pare interesant sub raportul utilizării sunetelor:
- Socotind ca număr de sunete diferite ca înălţime, în măs.12-13 avem 28 iar în măs.14-16 cu doar trei sunete în plus, adică 31 (sunetele enarmonice au fost luate în calcul ca o unică entitate)
- Raportul se schimbă însă dacă luăm în considerare şi dublajele (de ordin armonic sau orchestral), deci densitatea sonoră, reprezentată în primul motiv prin cifra 106 iar în al doilea prin 155, cele două cifre aflîndu-se într-un raport foarte apropiat de secţiunea de aur (261 = 99,702/161,298).

pizzicato. Felul în care este repartizat în orchestră materialul motivic, meritá a fi subliniat de asemenea. Astfel, celulele z şi y apar la perechi de instrumente după cum urmează:

m.10	m.11	m.14
$\frac{z}{y}$ ($\frac{ob.}{v\text{-}le}$)	$\frac{y}{z}$ ($\frac{vi.II}{cl.}$)	$\frac{z}{y}$ ($\frac{fl.}{vi.I}$)

Faptul că numai suflătorii intonează aici celula z vine, cred, ca o confirmare a substratului său aulodic, pe care-l semnalam comentînd cadenţa pianistică[79].

Din punct de vedere ritmic, pulsaţia izocronă a şaisprezecimilor (ea însăşi evoluînd de la simetrie înspre asimetrie, prin imixtiunea organizării metrice diversificate) se instituie ca un fundal pe care sînt proiectate grupajele dactilice şi ritmul "trisilabic" al optimilor separate prin pauze, finalizat pe de o parte în amintita dipodie peonică[80], pe de alta scurgîndu-se la rîndul său într-un flux unitar de şaisprezecimi.

Dinamica contribuie de asemenea la individualizarea acestei teme, accentuîndu-i neliniştile prin valurile unui crescendo întrerupt şi din nou reluat, cu un soi de încăpăţînată înverşunare.

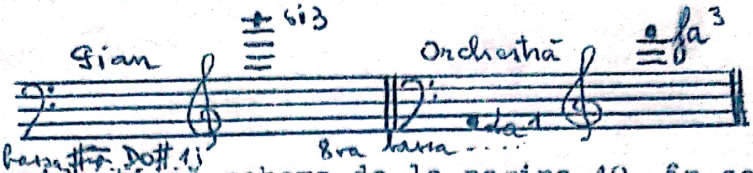
S-au conturat în felul acesta primele componente ale unei mici forme "bar", cea de a treia frază a temei A aducînd o împlinire în sensul unui "Abgesang"[81] (măs. 17-21).

Fără a adăuga elemente celulare noi, discursul se complică, procedeele de tratare se diversifică şi se amplifică, fapt cu consecinţe asupra spaţiului sonor de desfăşurare. În acest sens este de observat faptul că dacă în prima frază registrul pianului era înglobat în cel orchestral iar în a doua (aşa cum se poate vedea în schema de la pagina 56) cele două registre se completează reciproc (pianul depăşind în acut iar orchestra în grav), în cea de a treia frază registrul pia-

---

79. v. pag.24 şi 28 ale studiului.
80. v. pag.52.
81. cf. Sigismund Toduţă, Formele muzicale ale barocului... vol.I, op. cit. pg. 71 şi urm.

nului înglobează registrul orchestrei, depăşindu-l şi în grav, şi în acut:

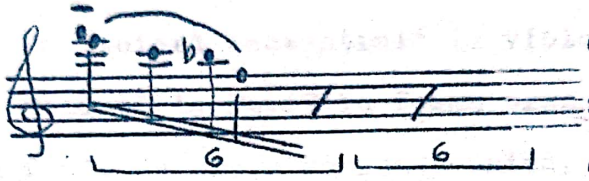


Aşa cum evidenţiază schema de la pagina 40, în cea de a treia frază a temei A măsurile se grupează 2 + 3 adică:

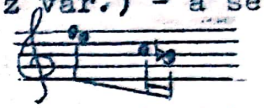
$$\underbrace{6 + 6}_{(17\ \ 18)} + \underbrace{4 + 4 + 4}_{(19\ \ 20\ \ 21)} (+1)\ \ (22)$$

În primul segment (măsurile 17-18) pot fi evidenţiate următoarele planuri melodice:

1 /



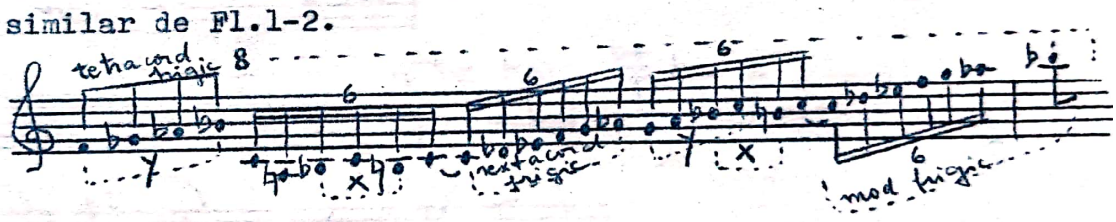
derivat din celula z (rezultînd un z^1 var.) - a se compara cu



(fr.1 orchestră, más-10)

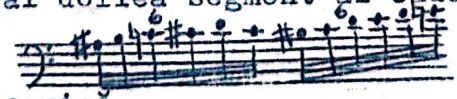
Este expus de pian în măsura 17, sunetele marcate fiind susţinute în orchestră de Fl.1-2. Preluat identic în măsura 18 de vi.I, va fi susţinut în mod similar de Fl.1-2.

2

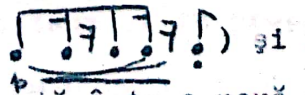


Acest amplu arc melodic poate fi privit ca un nou produs centonic, cuprinzînd pe de o parte două dintre entităţile celulare de bază (x şi y) iar pe de altă parte putînd fi raportat la unele formulări melodice mai evoluate anterioare:

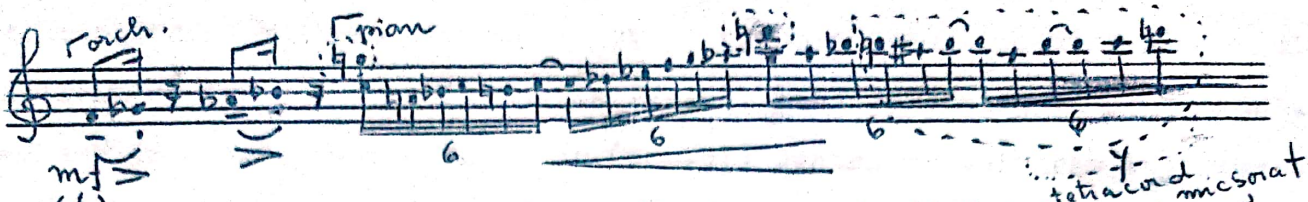
- cel de al doilea segment al cadenţei pianistice (Ic^2)



- scara locrică şi, respectiv, frigică din măsurile 13 şi 15 pornind de la sunetele do^2 şi fa^2, cea din urmă oferind chiar începutul tetracordal al exemplului de faţă (fa-solb -lab-sib) preluat însă augmentat şi la octavă inferioară.

Această linie melodică este distribuită la pian între m.stg. (susţinută şi de Tr.1 în varianta ritmică ) şi m.dr., compozitorul precizînd "in rilievo". Va fi reluată într-o nouă variantă, redistri-

buită între orchestră (Tr.1 con sord. şi vi.II) şi pian m.dr.:

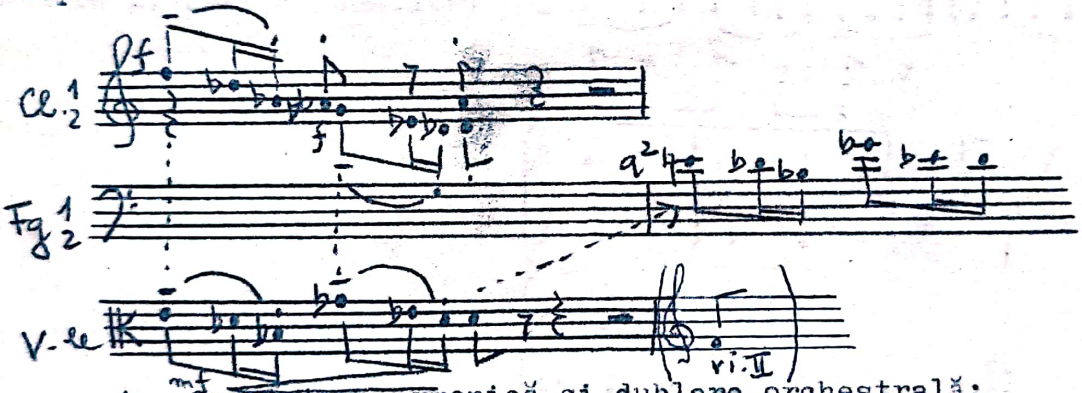


(Interesant de comparat acest nou final, care implică tetracordul micşorat, cu segmentul din cadenţa pianistică, reamintit în pagina precedentă).

3 Celula z în varianta dactilică iniţială:

- în dublă distribuţie, imitativă, la Cl.1 şi 2 (măs.17)
- în manieră secvenţială la viole (măs.17)
- reluată la Fg.a2 în forma prezentată de viole (măs.18)

Este vorba, în fapt, despre o variantă unică, dublată sau imitată, de fiecare dată fiind asociată şi secunda armonică ce a însoţit de la început această celulă:



4 Completare armonică şi dublare orchestrală:

măs.17 a) pian,m.stg., corni 1-4, vi.II
b) Fl.1,2 (menţionaţi deja în legătură cu primul plan melodic şi dublaţi la octava inferioară de Ob.1,2.)

măs.18 a) corni, vi.II, v-le, v-celli, Cb.pizz., pian m.stg.
b) Fl.1,2 şi Ob.1,2.

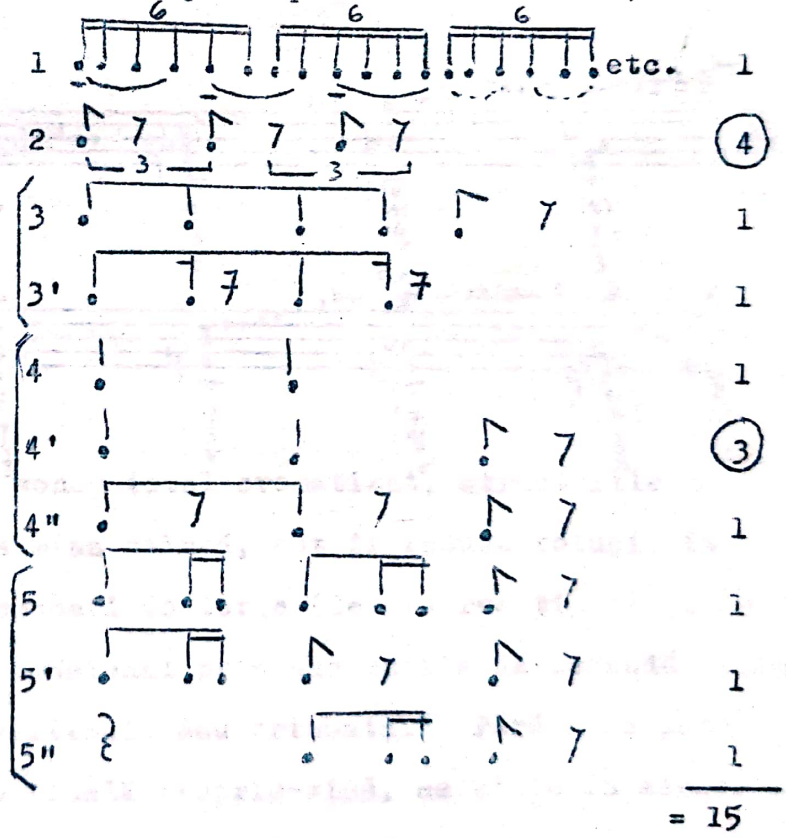
Alte observaţii

- Din punct de vedere al materialului tematic se poate, deci, remarca o nouă sinteză - şi pe orizontală, şi pe verticală - a celor trei celule de bază: x, y şi z (în noi ipostaze şi în proporţii diferite), pianul reuşind, în măsura 17, să le înmănunchieze pe toate.

- Modalitatea în care sînt repartizate între pian şi orchestră elementele melodice mai proeminente (1 şi 2) apropie primul segment al frazei a treia de fraza a doua (măsurile 12-16), fapt ce are darul de a nuanţa schema de "bar" propusă anterior (pag.57) pentru organizarea interioară a temei A, în sensul că ar putea fi notată şi a + b + b^1 (deci ca un "bar" inversat). Pe de altă parte, evoluţia continuă a materialului de bază ar putea sugera şi ideea de "lanţ"de tipul a + a^1 + a^2.

Suprapunerea de planuri melodice precum şi apariţia subdiviziunilor excepţionale (sextolete de şaisprezecimi susţinute de triolete de optimi intersectate de pauze: 7 7 7) complică, începînd cu acest moment al formei, şi schema ritmică a temei A, respectiv în fragmentele ce implică orchestra (aceasta, prin intervenţia alămurilor - corni şi o trompetă - venind şi cu un surplus sonor faţă de primele două fraze):

Măsura 17 (prima jumătate)

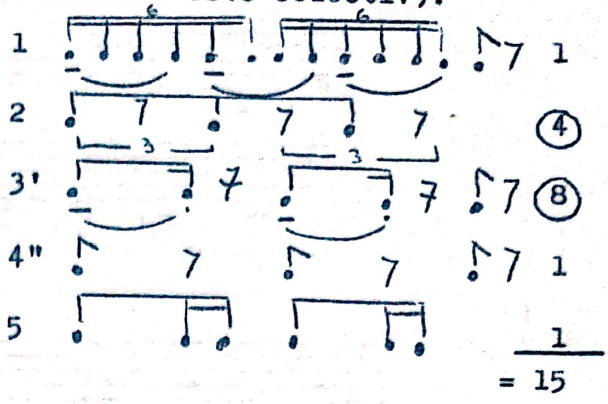


Rezultă 5 tipuri ritmice principale, unele cu variante, numai două fiind repartizate la mai mult de un singur instrument.

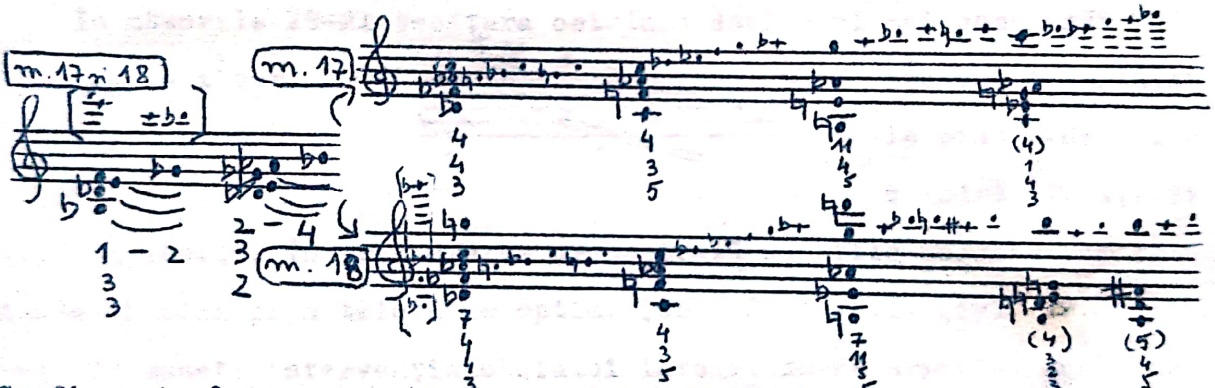
În măsura următoare se păstrează doar cîte o singură variantă din cele de mai sus, în schimb prin modalitatea de repartizare orchestrală se păstrează constant numărul de participanţi (evident, este avut în vedere tipul

de instrument, care în cazul coardelor este colectiv):

Măsura 18 (prima jumătate)



Măsura 18 apare, astfel, ca o variantă ritmică a măsurii 17. Acest fapt se evidenţiază, însă, şi în plan armonic. Excluzînd dublajele şi noile aspecte sonore pe care le aduce orchestra, pentru primii doi timpi armonia este identică, ea diferenţiindu-se doar la pian în următorii patru timpi, în conformitate cu schimbările ce survin în planul melodic:

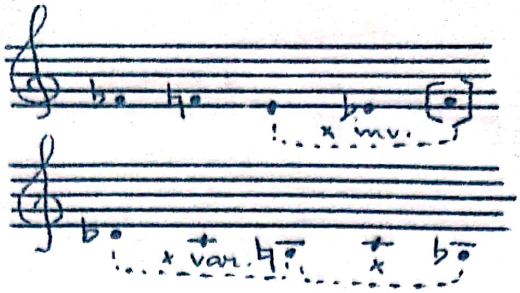


Configurate într-un spaţiu sonor total cromatizat, structurile acordice, aşa cum sînt sintetizate la mîna stîngă, pot fi reduse totuşi, în majoritatea cazurilor, la suprapuneri de terţe (de diverse tipuri şi în diverse stări), fin nuanţate tensional prin adaosurile de secundă (respectiv septimă sau nonă), pe verticală sau orizontală. Fără a se putea vorbi despre o funcţionalitate tonală propriu-zisă, se simte în aceste măsuri o tendinţă de centrare pe si bemol minor, din care se va evada însă la sfîrşitul măsurii 18.

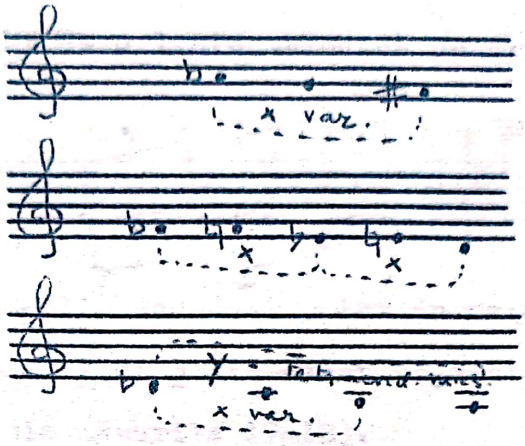
Traseul acordic fuzionează totodată şi aici în virtutea unor microcomponente melodice interioare:

- în ambele măsuri tetracordul frigic ascendent semnalat deja (pag.58);

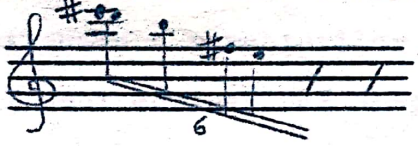
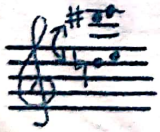
- în măsura 17 pedala pe la ♭ plus



- în măsura 18

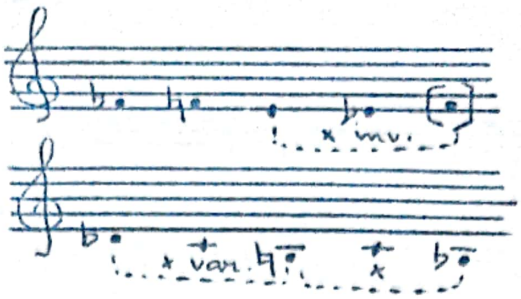


În măsurile 19-21 ţesătura celulară devine şi mai complexă:

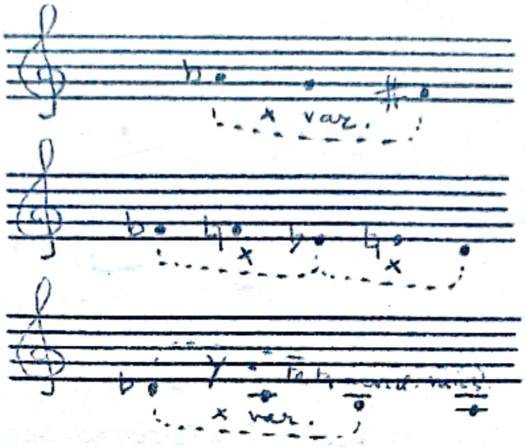
1 = z^1var.  prezentat imitativ la pian m.dr. şi orchestră (Fl.1,2 şi vi.I) în măs.19. În prelucrarea orchestrală sunetele marcate vor fi susţinute şi aici prin triole de optimi (Ob.1,2 şi vi.II div.), cu o diferenţă de sunet, intervenţia oboiului integrîndu-se armoniei pianului - m.stg.  Această formulă debutează ca o transpoziţie la secundă mică a celei precedente, schimbînd apoi intervalele astfel încît succesiunea 1425 devine 1452.

2 În măsura 20 apare la pian (m.dr.) o figură melodică derivată tot din z (= z^2), care va suferi în reluare o serie de transformări şi transpoziţii ce figurează o cadenţă lărgită cu tentă plagală a unui prezumtiv ton de la minor:

- în măsura 17 pedala pe la ♭ plus



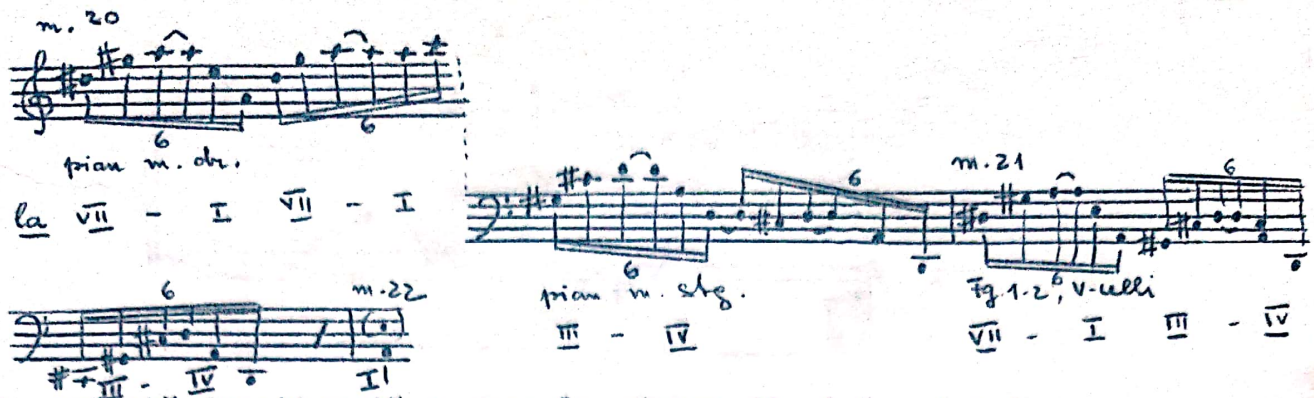
- în măsura 18



În măsurile 19-21 ţesătura celulară devine şi mai complexă:

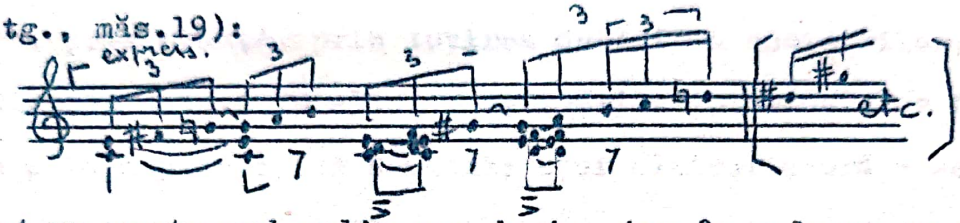
1 = z^1var. prezentat imitativ la pian m.dr. şi orchestră (Fl.1,2 şi vi.I) în măs.19. În prelucrarea orchestrală sunetele marcate vor fi susţinute şi aici prin triole de optimi (Ob.1,2 şi vi.II div.), cu o diferenţă de sunet, intervenţia oboiului integrîndu-se armoniei pianului - m.stg. Această formulă debutează ca o transpoziţie la secundă mică a celei precedente, schimbînd apoi intervalele astfel încît succesiunea 1425 devine 1452.

2 În măsura 20 apare la pian (m.dr.) o figură melodică derivată tot din z (= z^2), care va suferi în reluare o serie de transformări şi transpoziţii ce figurează o cadenţă lărgită cu tentă plagală a unui prezumtiv ton de la minor:



(O variantă fracţionată o avem în măsura 21 şi la viole).

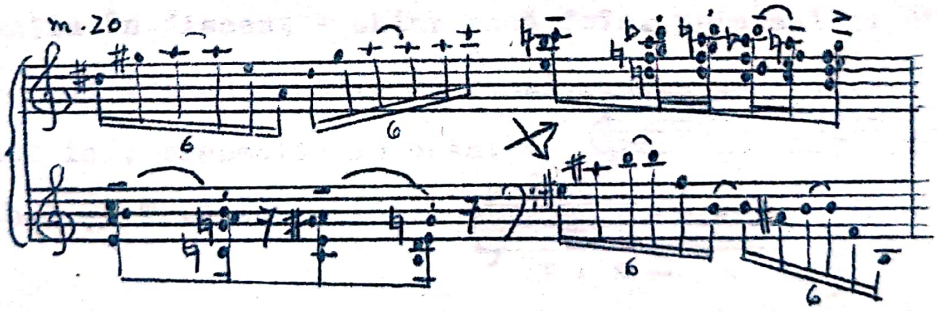
3 z^2 este anticipat de o linie melodică cu profil de scară (pian m.stg., măs.19):



(La început un pentacord eolic sau doric, iar în reluare un major melodic. De observat în plus că 2 şi 3 din acest segment al discursului ar putea fi echivalat cu 2 din măsurile 17-18).

4 Un traseu acordic al pianului, constituindu-se

- ca o continuare a structurilor acordice anterioare,
- în sensul unui contrapunct dublu, în combinaţie liberă cu z^2 în măsura 20:



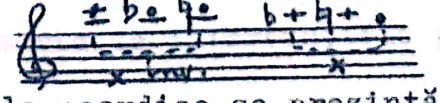
82

- cu rol cadenţial în măsura 21:

---

82. Observaţii: a) ambele intervenţii sînt constituite pe o aceeaşi osatură tetracordală: mi-re-do-si;

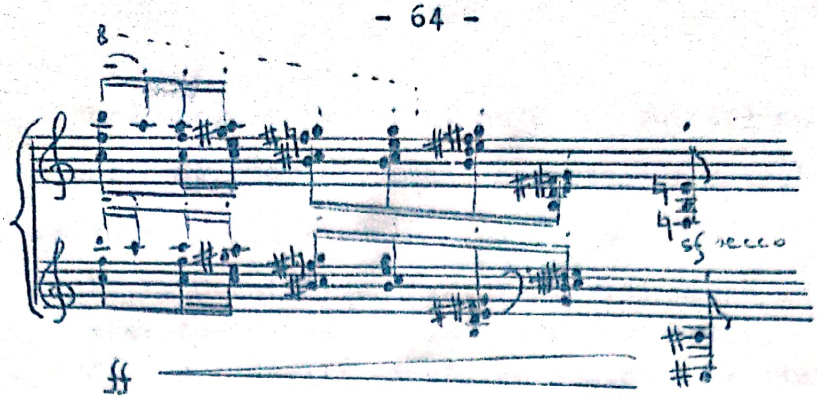
b) în cromatizările ce survin în al doilea grup de acorduri este detectabilă celula x în două variante:



c) configuraţiile acordice se prezintă în felul următor:

1 2 1 3	şi	1 1 2 3 4 2	(Se poate ob-
2 2 4 2		7 2 2 3 1 1	serva varieta-
5 5 4 3		2 2 3 4 2	tea structurală
		3 3 2 3	care există sub

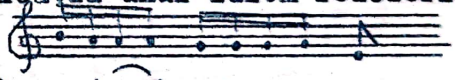
aparenţa paralelismului şi a imitaţiei).



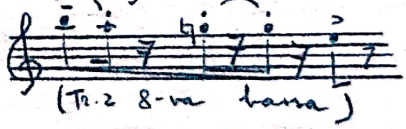
Este culminaţia temei A, patetismul acestei încheieri tematice fiind subliniat prin saltul brusc în acut pe care-l marchează faţă de măsura anterioară, prin nuanţă, prin lovirea dublată a acordurilor, prin prăbuşirea dintr-o octavă în alta. Modificările interioare se fac ca şi pînă acum prin deplasări de secundă; doar ultimul acord - aspră suprapunere de cvarte - rupe şirul:

					1	1	
		1	1	3	1	1	
6-4	4	4	5	3	3	3	5
5	5	4	2	2	3	3	6
1	3	3	4	4	4	4	(6)
6-4	4	1	1	3	1	1	12
5	5	4	5	3	1	1	
		4	2	2	3	3	
					3	4	

Mai atrage atenţia în discant - chiar dacă frînt prin saltul dintr-o octavă în alta - un traseu melodic cu semnificaţia unui idiom folcloric cu alură pentatonică, respectiv în esenţă:



dublat şi la Ob.1 şi Tr.2 sub forma:



83

5 Se mai adaugă un complex de entităţi melodice prezente în orchestră, care nu pot fi raportate la un model anume, neavînd o personalitate deosebită, dar fiind totuşi diferite între ele: Cl.1,2, Fg.1, Corni 1,3, Tr.2, v-le, v-celli, cb. în măsura 19; Ob.2, Corni 1-4, cb. în măsura 21. Toate aceste trasee pot fi raportate într-un fel sau altul la perimetrul sonor circumscris de intervenţiile pianului (depăşit

---

83. De notat ca o particularitate faptul că acest traseu vine ca o continuare a tetracordului semnalat în acordurile măsurii 20:
mi-re-do-si / si-la-sol-mi
Interpretativ cred că trebuie să se ţină cont de acest lucru aşa cum în măsurile anterioare trebuie ţinut cont de celula x: expresia se colorează altfel decît prin simpla execuţie „placată".

în unele cazuri doar ca registru, nu şi ca sunete) sau la variantele lui z^2. Se pot face, totuşi, unele departajări funcţionale. Astfel:

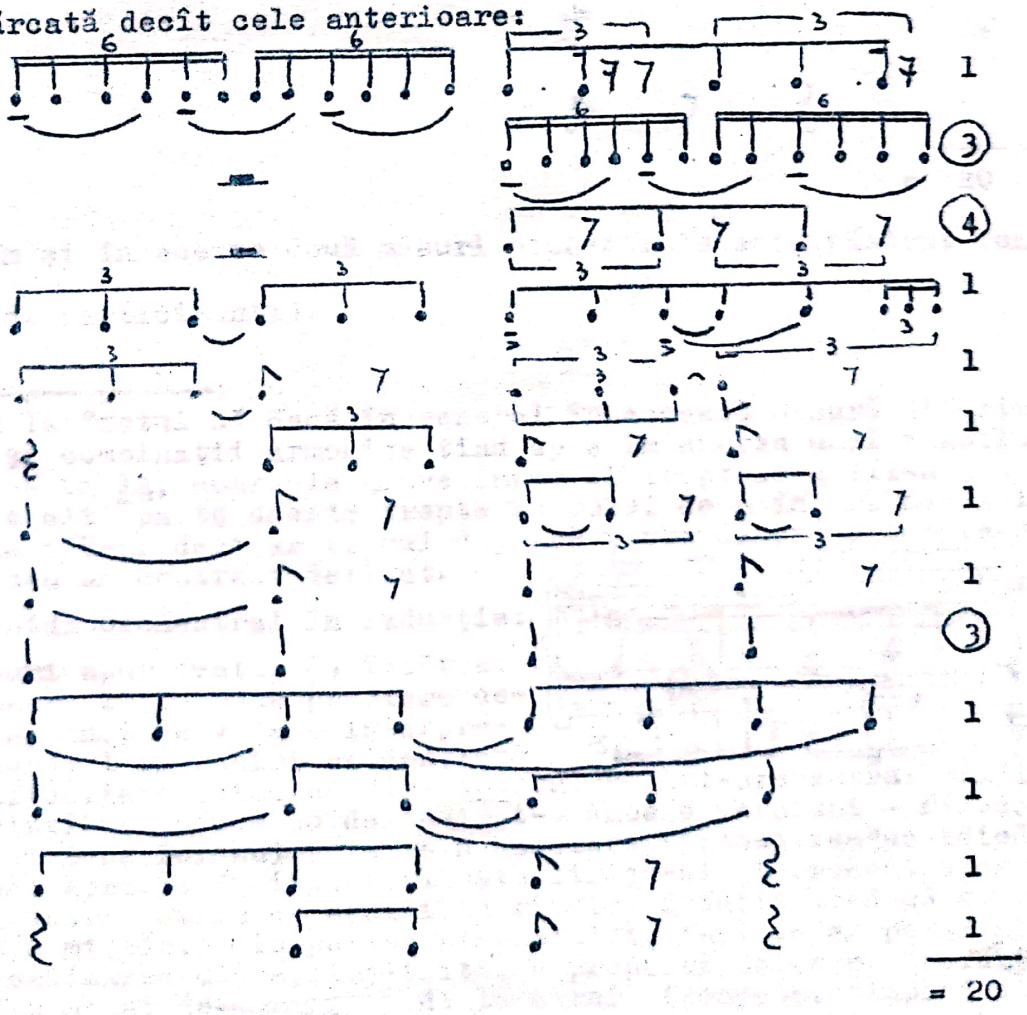
a) în măsura 19

- Fg.1, Corni 1-3, Tr.2, v-le realizează un fel de variante eterofonice sau cu caracter permutativ;
- Cl.1-2, v-celli şi cb. se plasează pe linia unei funcţionalităţi armonice
  - * convergente cu pianul la Cl.1-2,
  - * divergente la v-celli şi cb. (cel puţin în aparenţă);[84]

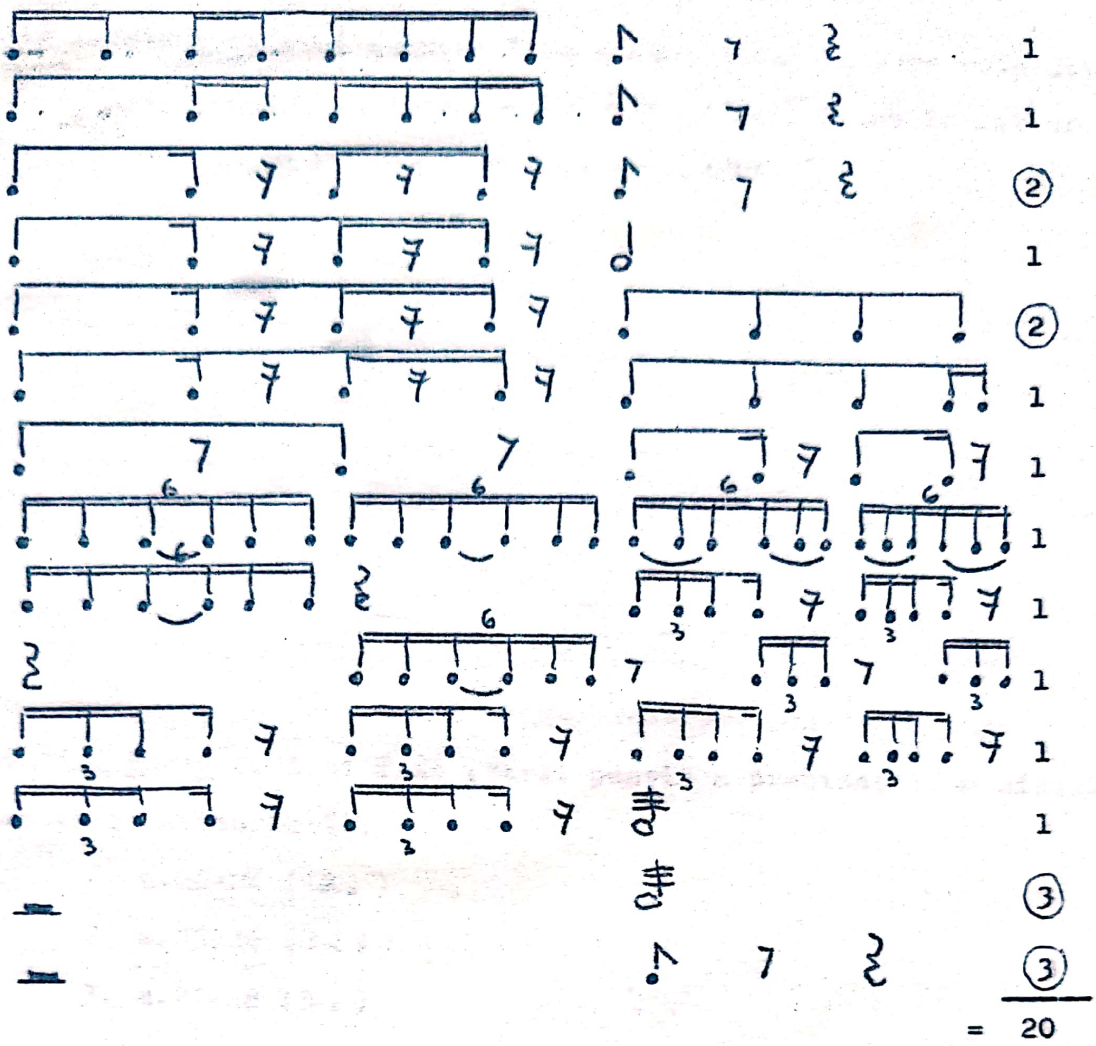
b) în măsura 21, a doua jumătate, orchestra acţionează autonom, printr-o cadenţă proprie; reducţia de pian reuşeşte să concentreze foarte bine acest moment, care înglobează şi acordul final, de cvarte suprapuse, al pianului (întărit şi de trompete şi tromboni care-i accentuează forţa de impact)[85].

Din via mişcare orchestrală reiese în măs.19 şi 21 o schemă ritmică şi mai încărcată decît cele anterioare:

Măs.19



Măs.21

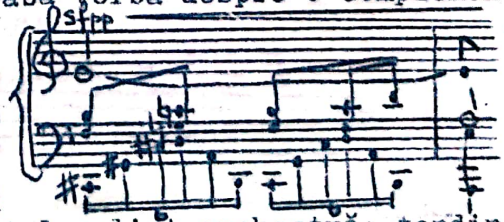


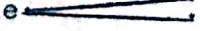
(Se observă cum şi în aceste două măsuri orchestrale este păstrat constant numărul de participanţi).

---

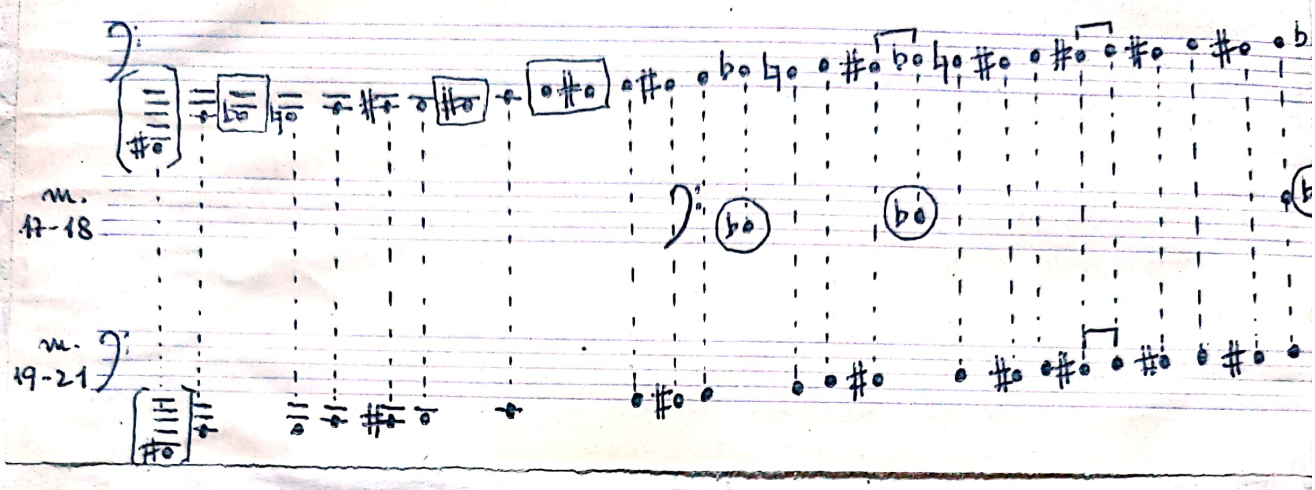
84. Ne referim la faptul că dacă în general în această măsură diferitele trasee şi combinaţii armonice tind spre impunerea unei funcţiuni de dominantă în la, coardele grave impun şi treptele a III-a sau a II-a; pe de altă parte aceste trepte au rolul de a întări sau înlocui treapta a V-a, deci ar fi mai degrabă vorba despre o complementarietate sau un contrast derivat.

85. Iată segmentul orchestral în reducţie:



Ambele măsuri apar destul de încărcate şi dacă măsura 19 nu pune probleme deosebite din punct de vedere interpretativ, măsura 21 în schimb evidenţiază o anume dificultate reieşind din raportul solist-orchestră: tendinţa celui dintîi (aşa cum au demonstrat-o ambele versiuni - Ninuca Oşanu-Pop şi Dana Borşan) este de a accelera "prăbuşirea"acordică, fapt ce pune aproape în imposibilitate dirijorul şi orchestra de a se menţine într-o stare de echilibru ritmic. Soluţia cred că ar fi o reţinere a mişcării din partea pianistului, fapt ce ar permite orchestrei realizarea clară, împlinită, a propriei cadenţe, inclusiv cu acel sfpp urmat de  de la corni, trompete, timpani şi tom-tom.

Iată ilustrat şi aici sub formă de schemă modul în care este utilizat materialul sonor în cadrul ambitusului general (iese în relief şi deplasarea tonală de la un segment la celălalt):[86]



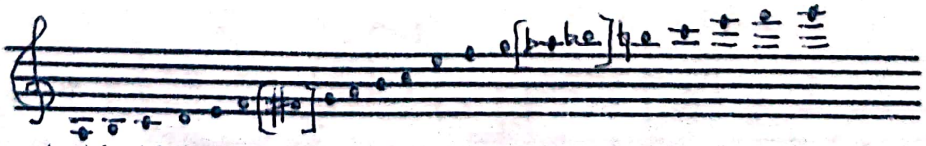
Urmează o Punte cu trei faze ("trei punţi" a precizat compozitorul într-o discuţie particulară):

1. m.22-24 (12 ♩)
2. m.25-26 (8 ♩)
3. m.27-28 (8 ♩)

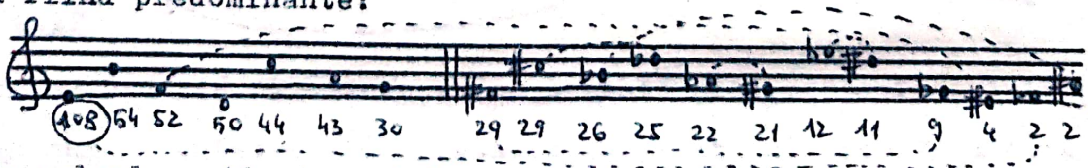
Aşa cum este concepută, prima măsură (22) prelungeşte cadenţa tocmai conturată a temei A, prin intermediul unei pedale pe la intonată mai întîi de Cl.1-2 şi preluată apoi la octava inferioară (La) de Fg.1-2.

---

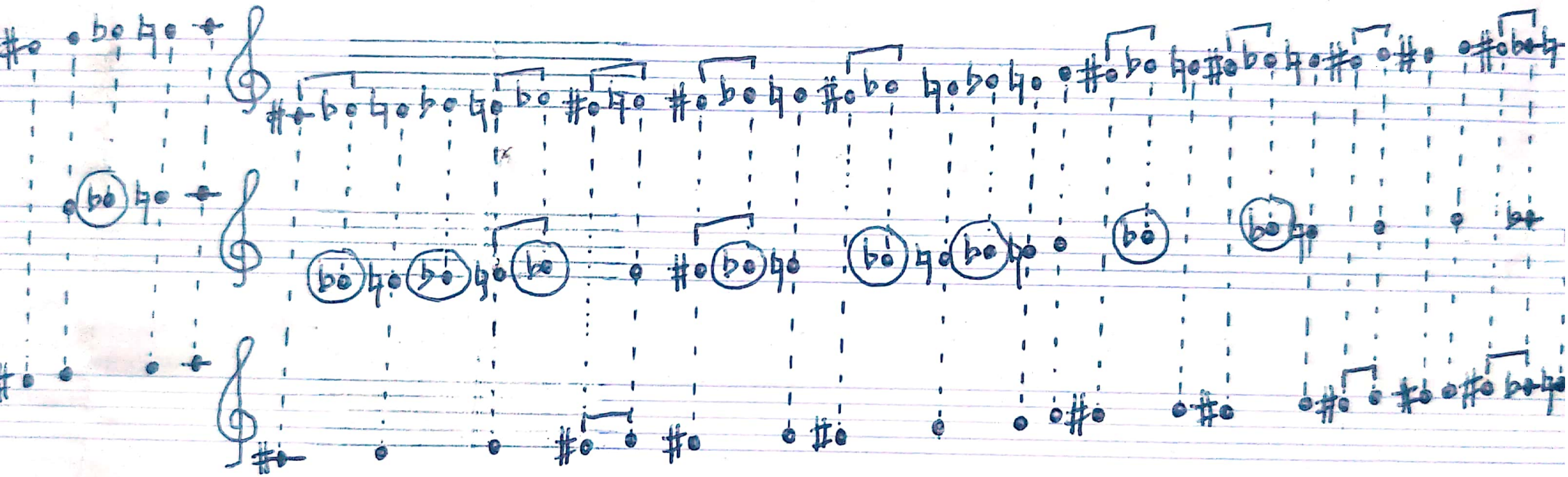
86. Aş mai semnala o interesantă particularitate evidenţiată de schema repartiţiei materialului sonor în fraza a treia a temei A: sunetele comune celor două segmente componente (m.17-18 şi m.19-21) se înscriu într-o scară preponderent diatonică:



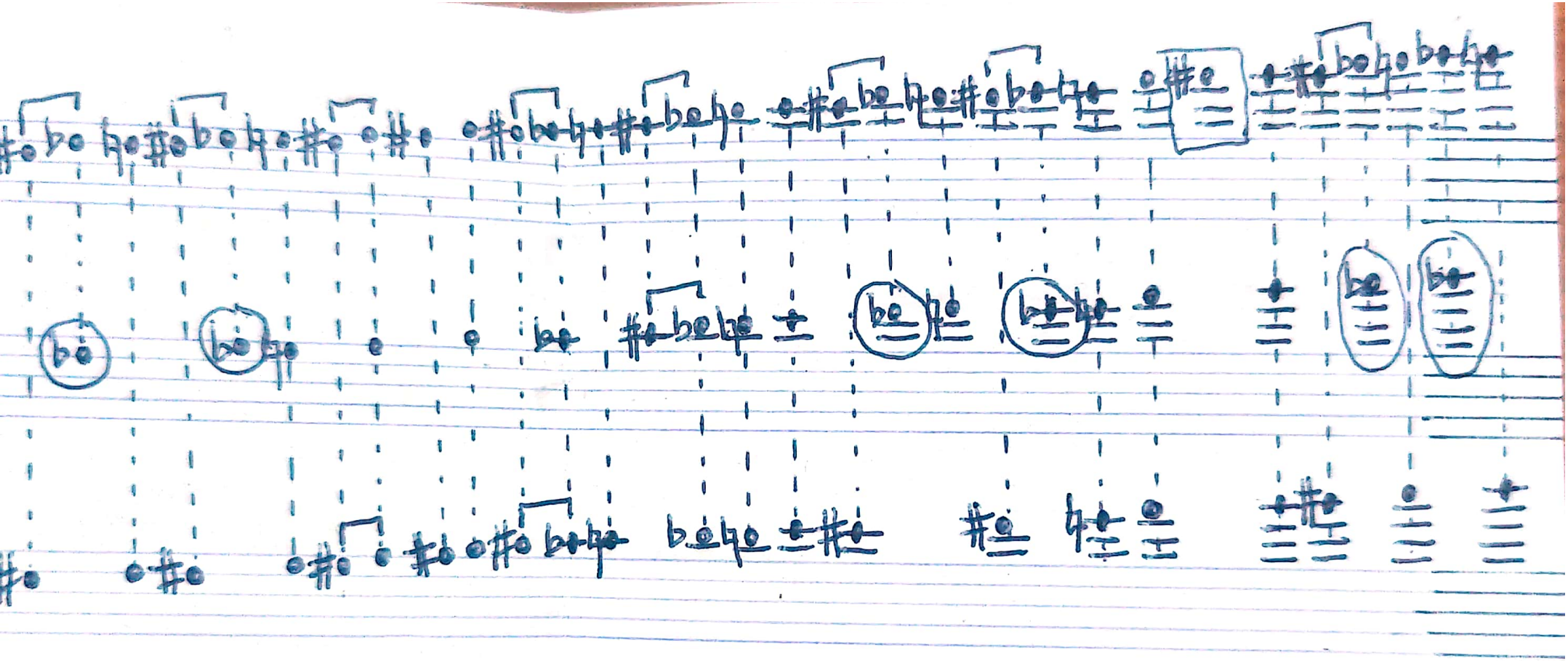
Şi la nivel statistic sunetele scării diatonice apar - per total - ca fiind predominante:



(În calcul am ţinut cont doar de momentul de atac şi nu de durata sunetelor respective. Totuşi, chiar în aceste condiţii, locul privilegiat ce revine sunetului mi confirmă rolul său dominantic).



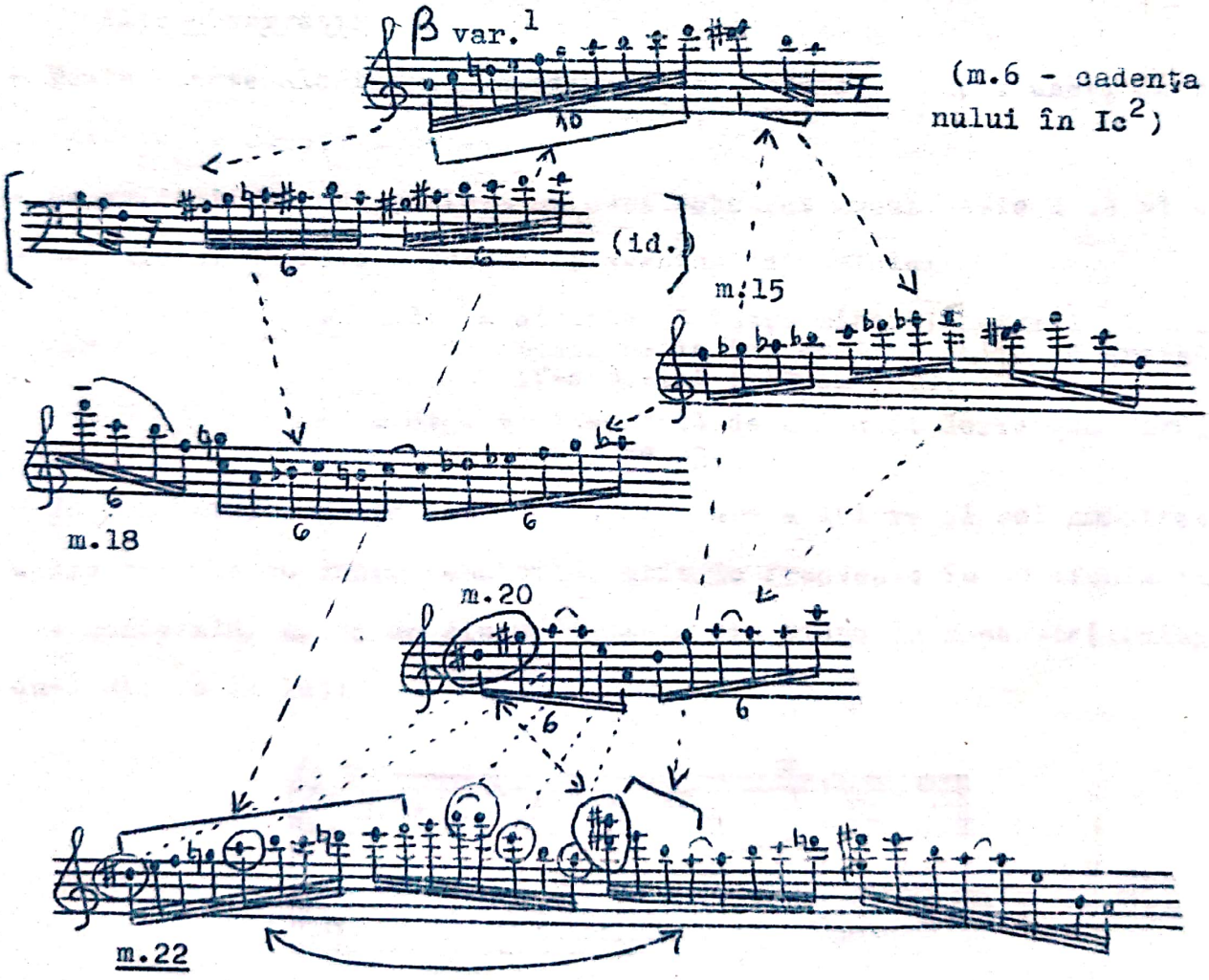
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

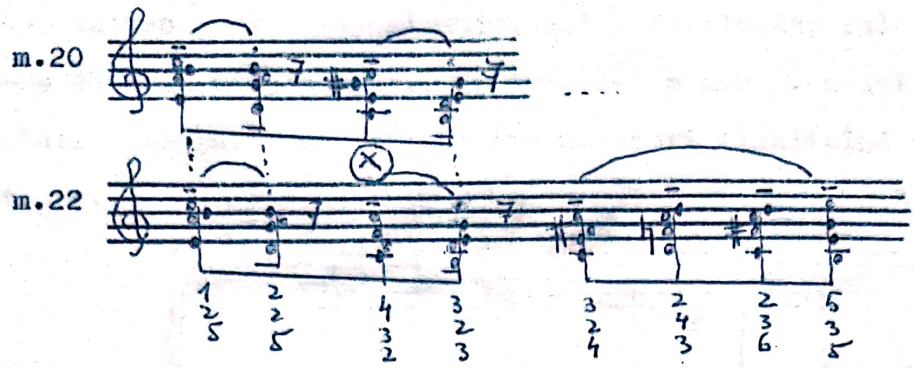
Acestui fundal îi corespunde traseul melodic al pianului - m.dr. - care în curba sa atinge, prin trei succesive sincopări, acelaşi sunet: mai întîi în registrul supraacut (la^3) şi apoi în cel acut (la^2). Utilizarea generalizată a valorii de treizecidoime se impune aici pe traiectoria unei firesti gradaţii ritmice, justificată şi prin substratul intonaţional, care îmbină profilul de scară cu noi variante ale celulei z. Aş spune chiar că ne întîlnim aici cu o nouă ipostază a motivului β (v. pag.52-53) contaminată de ceea ce s-a petrecut în a treia frază a temei A (ne referim în speţă la sincopele interioare din sextoletele de şaisprezecimi).

Iată noi aspecte ale acestei descendenţe:



(Scara ascendentă pe care o vedem lansată aici poate fi privită şi ca o decantare a substratului diatonic semnalat anterior în ultima frază a temei A).

Şi în planul acordic al mîinii stîngi se vădeşte înrudirea cu măsura 20:



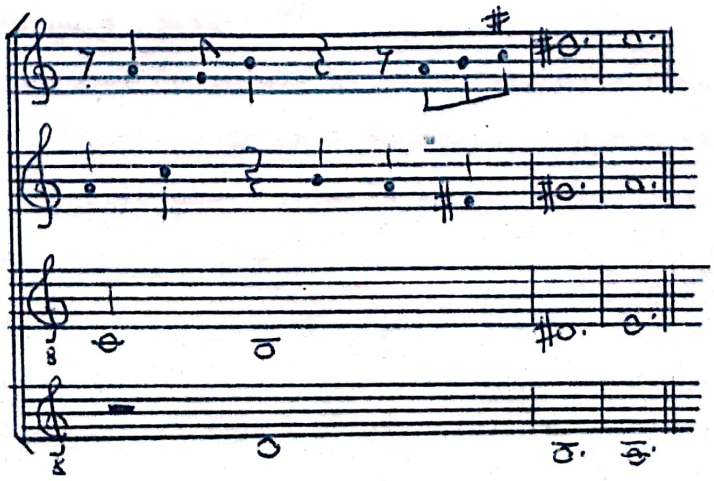
Din primele patru acorduri numai al treilea este diferit. Se poate constata, în acelaşi timp, acecaşi nonrepetabilitate a componenţei intervalice în succesiunea pe orizontală a acordurilor.

Alte observaţii

- Toate aceste alcătuiri acordice pot fi reduse la suprapuneri de terţe, cu eventuale sunete adăugate.
- Se evidenţiază cu uşurinţă un cert substrat modal, cele două planuri - melodic şi acordic - putînd fi eventual disociate:

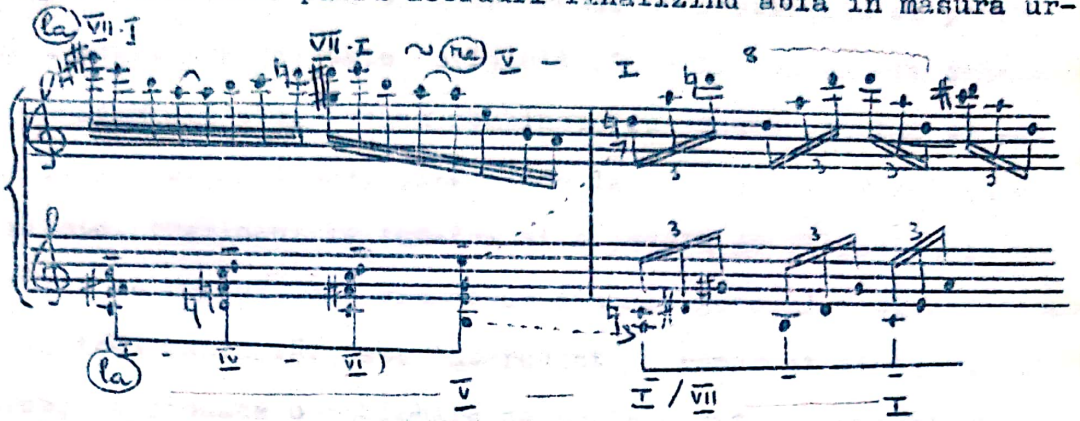
  * m.dr. = alternanţă între minorul natural şi cel armonic pe la (cu sol♮ şi sol♯) cu treapta a IV-a mobilă (re♮ şi re♯);
  * m.stg. = alternanţă de eolic şi doric (cu fa♯ şi fa♮) pe la.

- În contextul armonic dat, dubla alterare a lui re şi sol aminteşte de acele cadenţe cu dublă sensibilă, atît de frecvente în polifonia timpurie medievală. Am da un singur exemplu din Missa de Machaut (transpunîndu-l din re în la):



(Kyrie, măs. 64-66)

Segmentul din concert care ne-a sugerat această apropiere foloseşte aceleaşi sunete (cu excepţia doar a lui do♯, care apare şi el ceva mai tîrziu), într-o formulare, firește, mai sofisticată, relaţia VII-I repetîndu-se de două ori la m.dr., în timp ce la m.stg. arcul cadenţial cuprinde într-o singură undă cele patru acorduri finalizînd abia în măsura următoare:

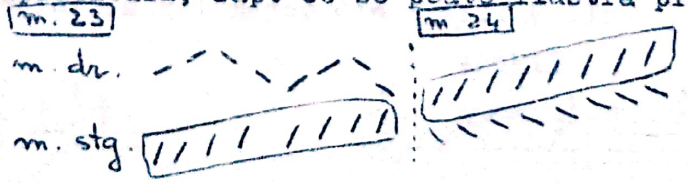


Suprapunerea de relaţii armonice este aici foarte interesantă. Astfel, în timp ce sus, după un fel de definitivare cadenţială, centrul tonal pare a se muta pe re, jos abia apare definitivarea cadenţială pe la.

În măsurile 23-24 pianul şi orchestra se înscriu pe o traiectorie ascendentă, vizînd un "climax" ce va fi atins în măsura 25 (re^5 = cel mai înalt sunet [redacted] pînă în acest moment). Urcuşul nu este însă lipsit de anume sinuozităţi, coloana sonoră avînd în interior o structură destul de complexă, similară, am spune, unei unde marine, alcătuită din sumedenie de valuri mărunte, care invadînd şi escaladînd un ţărm înalt, sfîrşeşte prin a se sparge, retrăgîndu-se vertiginos (măsura 25).

Cum am spus, sînt în aceste două măsuri foarte multe lucruri de observat, conducînd spre concluzia: nimic nu e simplu, nimic nu e la voia întîmplării, nimic nu e gratuit![87]

Vom începe cu jocul de triole al pianului, care figurează complexe agregate armonice. Sub aparenţa unui contrapunct dublu, direcţia de mişcare se arată a fi capricioasă, fapt ce se poate ilustra prin următoarea proiecţie grafică:



87. Poate că tocmai această densă substanţialitate a determinat şi dimensiunea relativ restrînsă a lucrării.

Continuitatea figurală indicată prin încadrare este, de fapt, cea care crează impresia permutării contrapunctice. Aceste triole se sprijină totodată pe o linie ascendentă de optimi, pe care - cum o dovedeşte semnul "portato" - compozitorul o doreşte reliefată, nu pentru valoarea melodică ci, credem, ca simbol al unui urcuş, nu rectiliniu ci parcă cu poticneli. Acest traiect este sprijinit şi de instrumentele orchestrei într-o îngemănare eterofonică combinată cu efecte de atac şi emisie: frull. şi gliss. la lemne, pizz.secco la coarde. Xilofonul cu un crescendo ritmic, tremlo-ul la tom-tom şi o pedală pe flageolet la violoncele - totul pe fondul unui crescendo dinamic general, colorează suplimentar imaginea muzicală. Este interesant de remarcat şi faptul că în acest urcuş se produce o schimbare de amplasament orchestral chiar de la o măsură la alta, determinat evident de registrul instrumentelor dar avînd un efect deosebit.

Lăsînd la o parte sunetele-pedală (flageolet sau tremolo) se disting trei planuri ritmice paralele: două izoritmice constante (triole de şaisprezecimi şi optimi simple) şi cel al xilofonului (măsura 23 şaisprezecimi, măsura 24 trezecidoimi). Dincolo de această detaliere, rezultanta finală este un fel de iureş în care cu adevărat clar este doar instrumentul solist.

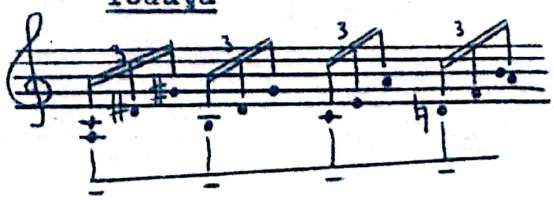
Din jocul triolelor (care pianistic ne trimit cu gîndul din nou la Bach[88]) se nasc combinaţii acordice şi intervalice diverse, în care intervalului de secundă, pe orizontală (în cadrul unei polifonii latente) şi pe verticală, îi revine un rol important, dar nu unic. În acest sens schema următoare, probînd o mare variaţie configurativă, este revelatoare:

---

88. De exemplu Preludiul în Sol major din W.Kl.I (15):

Bach

Toduţă

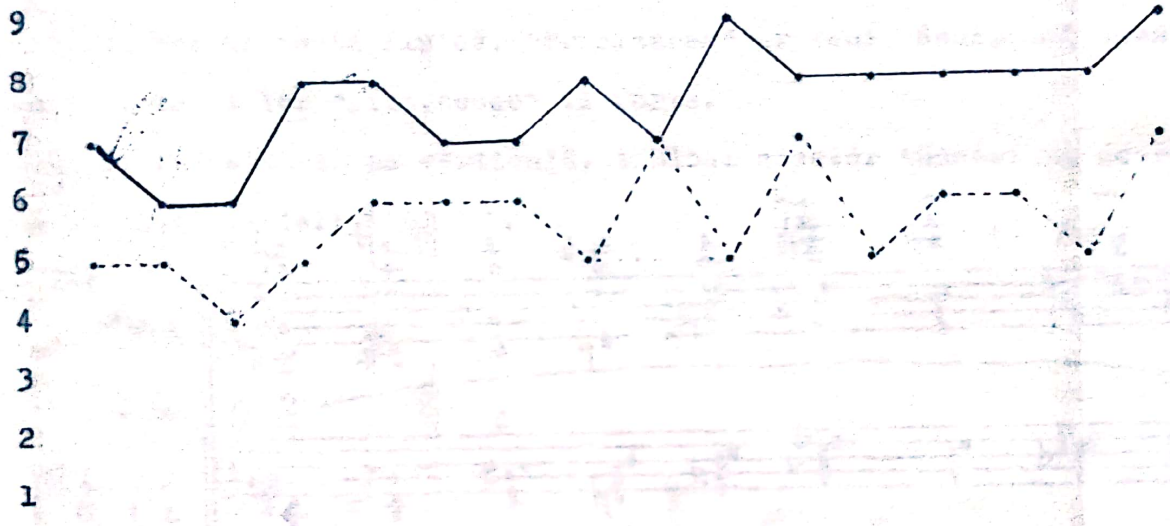


14 3 18 18	27 0 30 30	38 0 29 17	1 23 0 16 3 2	2 9 0 14 14 1	22 0 23 23 1	34 0 26 14 1	2 19 0 13 1 1
7(5)	6(5)	6(4)	8(5)	8(6)	7(6)	7(6)	8(5)

m.23

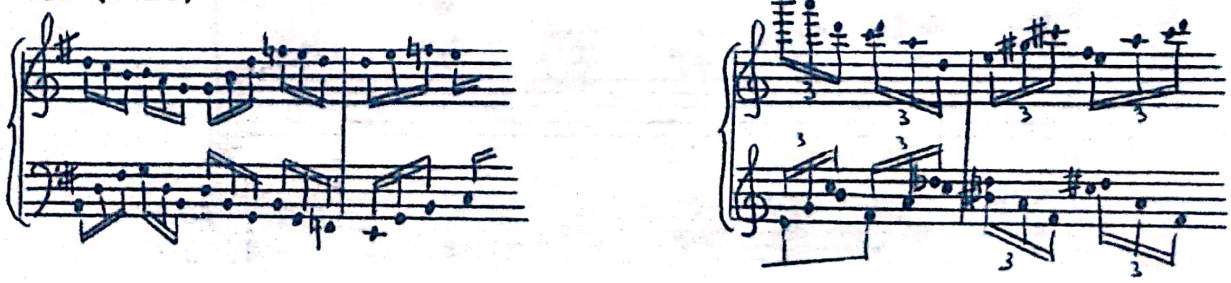
2 2 11 20	1 2 1 12 1 20	2 1 11 1 19	4 1 13 1 19	4 1 11 1 20	4 2 12 1 21	5 2 12 2 21	2 7 1 15 1 26
7(7)	9(5)	8(7)	8(5)	8(6)	8(6)	8(5)	9(7)

m.24



(Cifrele mari - peste 12 şi, respectiv 24 şi 36 - reprezintă intervalele mai mari de octavă, dublă sau chiar triplă octavă. Cifrele din "casete" reprezintă suprapunerile de pe părţile de timp accentuate, celelalte reprezentînd combinaţiile intervalice ce rezultă pe celelalte şai sprezecimi ale fiecărei triole. Calculul s-a făcut ca şi pînă acum în număr de semitonuri, cifra 0 reprezentînd prima. Cel de al doilea rînd de cifre reprezintă totalul de sunte pe jumătatea de timp, incluzînd

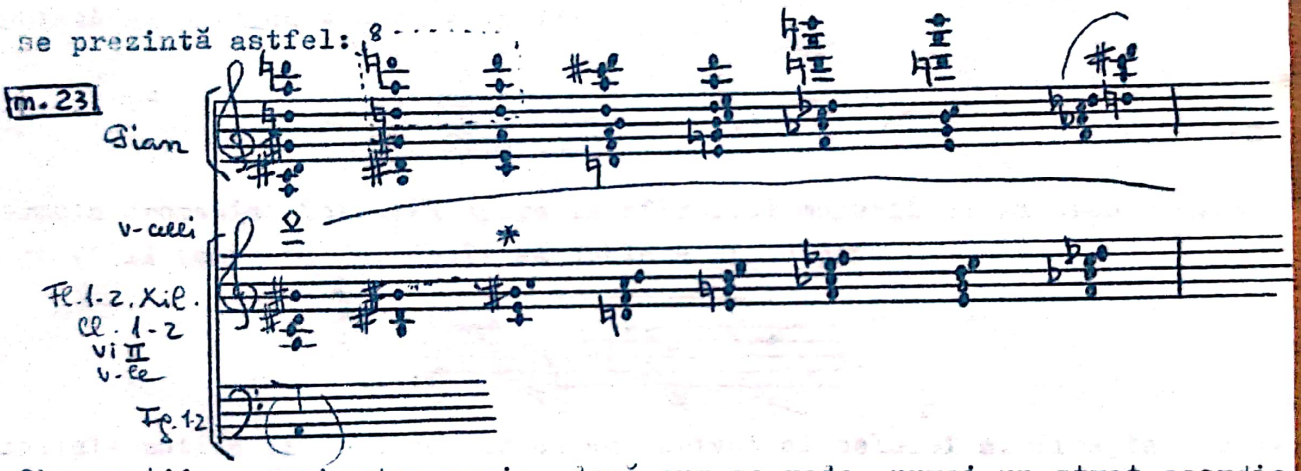
88. (cont.)



dublajele - prima cifră - sau excluzîndu-le - cifra din paranteză; acest din urmă calcul a fost proiectat şi grafic sub forma celor două diagrame paralele, linia continuă reprezentînd densitatea acordică globală iar cea punctată - evoluţia din unghiul componentelor reale. Interesant de remarcat logica aş spune "melodică" a celor două traiecte lineare care rezultă).

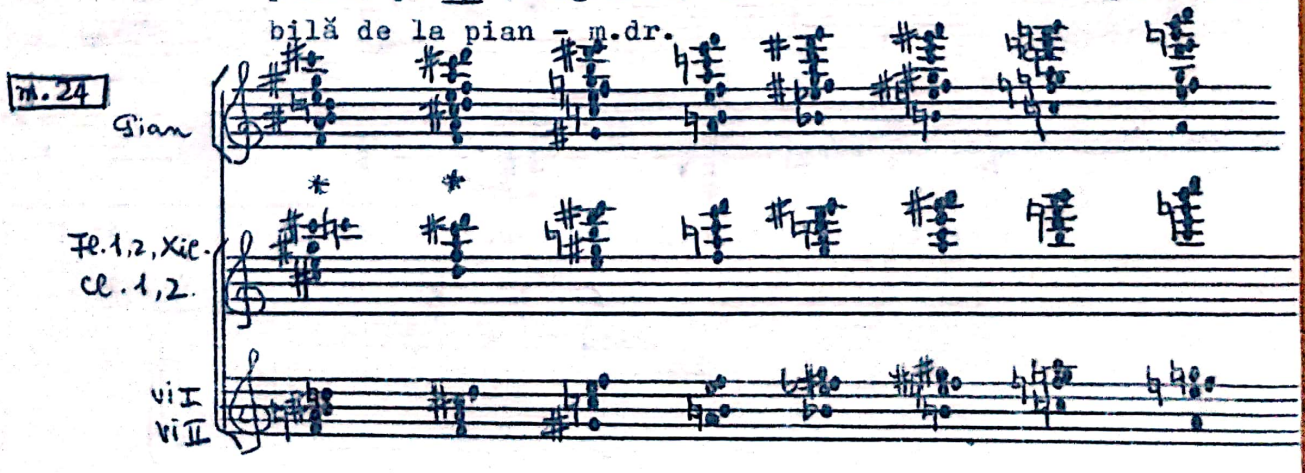
În fapt, orchestra nu face decît să dubleze armonia latentă a instrumentului solist, precizînd-o (mai mult sau mai puţin complet) prin emisia simultană, pe care însă glissando-ul suflătorilor o transformă într-un fel de pastă fluidă. "Precizarea" ar veni, deci, mai ales de la coarde, cu al lor "pizz.secco" în forte.

Într-o sinteză pe verticală, tabloul acestor succesiuni acordice se prezintă astfel:



Observaţii: - orchestra preia, după cum se vede, numai un strat acordic, cel inferior (sol ♯ din cel de al treilea acord, care marchează o minimă diferenţiere, poate fi considerat ca o prelungire a celui precedent);

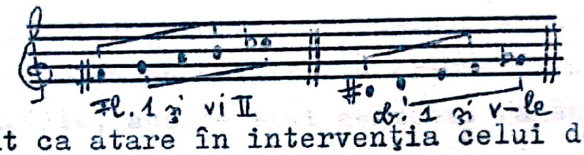
- pedala pe re (flageolet) la v-celli o dublează pe cea mobilă de la pian - m.dr.



Observaţii: - orchestra preia aici integral componentele acordice ale pianului (diferenţele sînt nesemnificative - în primul caz do♭ fiind enarmonic cu si♯, în al doilea caz sunetul mi negăsindu-şi locul, se pare, în succesiunile melodice date)

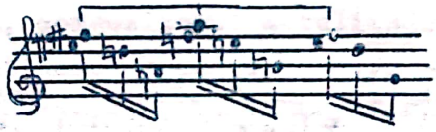
Încărcătura armonică a acestui segment poate fi redusă, în cadrul fiecărui acord rezultant, la suprapuneri de straturi acordice relativ simple. Totodată, deşi este utilizat întreg spaţiul cromatic, instrumentele înscriu, fără excepţie, parcursuri diatonice.

Este interesant de observat cum în aceste trasee, oarecum neutre din punct de vedere melodic, se infiltrează intonaţii ce implică celulele y şi x. Astfel, tetracordul micşorat poate fi considerat ca făcînd parte din cvinta dublu micşorată prezentă în două ipostaze în măsura 23:



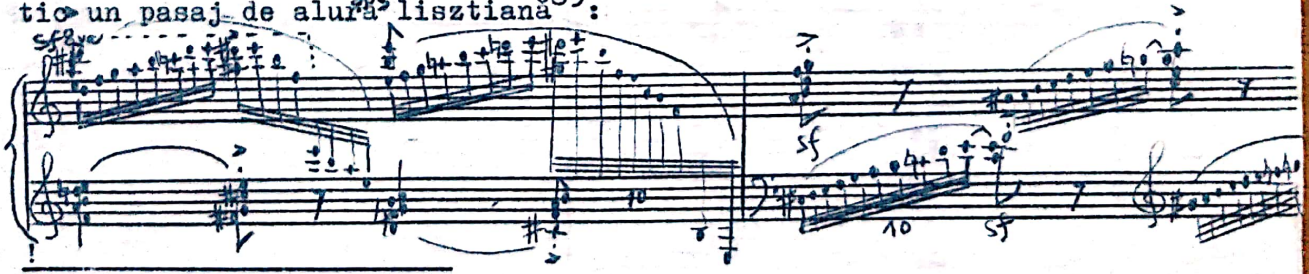
fiind totodată prezent ca atare în intervenţia celui de al doilea flaut, dublată de partida a doua a vi II:

Formula cromatică întoarsă apare la sfîrşitul măsurii 24 la pian - m.stg. - şi vi II (care nu fac decît să dubleze pianul):

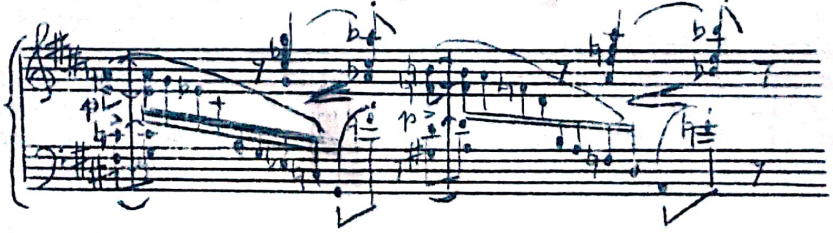


triolele putînd fi considerate ca un derivat al celulei z. Firește, nu se poate nega faptul că aceste componente se pierd în armonia de ansamblu, imprimîndu-i, totuşi, o anumită tentă modală caracteristică.

Măsurile 25-26 (cel de al doilea segment al punţii) etalează pianistic un pasaj de alură lisztiană[89]:



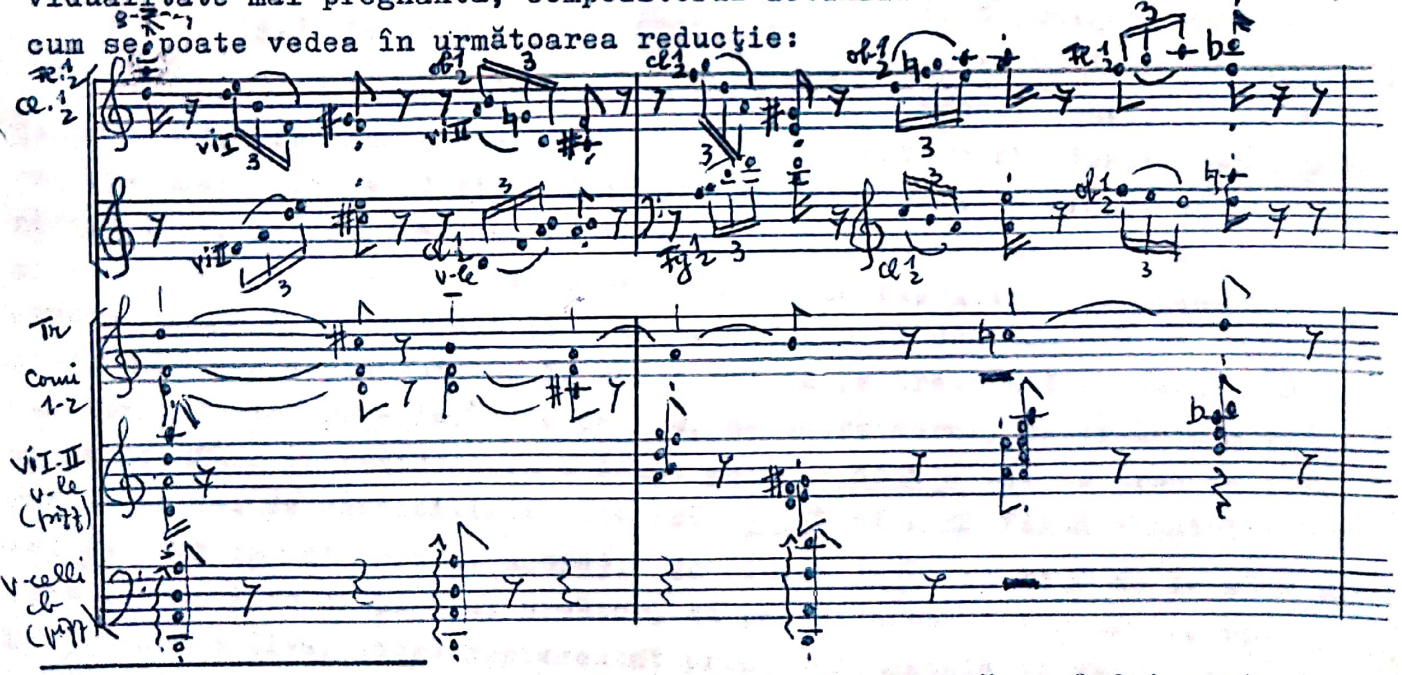
89. Iată, de pildă, acest decupaj din Sonata în si minor :



Asemănarea rămâne, totuşi, exterioară, acest pasaj înscriindu-se şi el pe linia unei evoluţii firesti, organice, a materialului tematic prezentat până acum.

Ne întâlnim, astfel, în măsura 25 cu o nouă variantă a motivului β, legată direct de cea din măsura 22 din debutul "punţii", faţă de care este însă marcată de un mai pronunţat elan ascensional. Scara suitoare urmată de arpegiul coborîtor, după ce va atinge prin re#^{4} şi mi^4 punctul cel mai înalt de până acum, se va prăbuşi în octava inferioară (mi^3 fiind noul plafon sonor). După cum se poate observa, compozitorul nu mai reţine din motiv, în măsura 26, decât prima jumătate. Aceasta-i serveşte pentru un nou efort de înălţare, pe care-l va duce doar până la si^3-do^4, atinse însă în măsura următoare. Prin intermediul planului melodic superior se realizează, deci, o strânsă legătură între cele trei segmente ale "punţii", cel de al doilea realizând culminaţia primului iar cel de al treilea pe a celui de al doilea, aceste trei segmente rămânând însă bine diferenţiate ca modalitate internă de tratare.

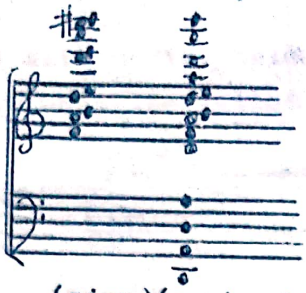
În măsurile 25-26 asistăm la un evident proces de diatonizare, cu tendinţă latentă de centrare pe re. Totodată, deşi prin decimoletele de treizecidoimi se obţine o nouă gradaţie ritmică, acordurile care survin pe timpii întregi imprimă discursului o pulsaţie mai stăpânită după agitaţia şi precipitarea triolelor de şaisprezecimi din măsurile precedente[90]. În contextul melodic şi ritmic dat, armoniile capătă din nou o individualitate mai pregnantă, compozitorul detaliindu-le chiar orchestral, cum se poate vedea în următoarea reducţie:



90. Cred, de altfel, că această elasticitate ritmică, având importante consecinţe în planul echilibrului arhitectonic şi chiar al expresiei, este una dintre caracteristicile majore ale acestui opus concertant, de a cărei justă sesizare şi bună dozare depinde, în mare măsură, reuşita interpretativă.

Dată fiind funcţia arhitectonică a momentului, merită să ne oprim puţin asupra celor opt acorduri rezultante, a căror complexitate permite interpretări nuanţate. Voi recurge, pentru aceasta, la o prezentare schematică, în care participarea pianului şi orchestrei (incluzând şi jocul triolelor de pe a doua jumătatea a timpului) va apărea detaşat.

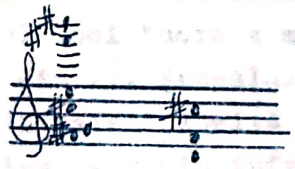
1.



(pian)(orchestră)

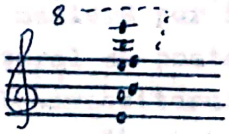
Aici putem considera că este un acord minor pe re (fapt susţinut şi de participarea orchestrei, care prin alămuri susţine, chiar prelungit, fundamentala şi terţa), sunetele si, mi şi do♯ fiind adăugate ("ajoutées"). Nu se exclude însă nici interpretarea prin prisma straturilor acordice, putându-se distinge trei: mi / La / re sugerându-ni-se o suprapunere de funcţiuni (I + II + V), dacă acceptăm ideea unei centrări pe re (treapta a II-a fiind prezentă doar prin fundamentală şi cvintă mi - si). Scara dorică ascendentă de treizecidoimi de la pian m.dr. vine în sprijinul acestei interpretări. Este de remarcat în plus prezenţa, în succesiune, a celor două ipostaze ale treptei a VII-a: sensibila - do♯ în acord, subtonul - do♮ în scara propriu-zisă.

2.



(p.) (orch.)

Adăugând aici, în proiecţie verticală, şi arpegiul de trezecidoimi al pianului m.dr.

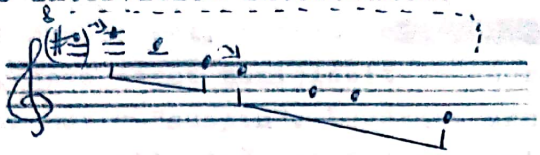


reiese o structură acordică ambiguă, care nu poate fi interpretată în sensul convergenţei funcţionale a tuturor componentelor, deşi practic este vorba despre implicarea aceloraşi trepte (V fiind înlocuit de VII). Relaţia dintre ele se modifică însă. Astfel, acordul de la pian m.stg. (susţinut şi orchestral) se leagă de cel precedent (în maniera unui "Seufzermotiv" aş spune[91]), căruia nuanţa sf subliniată şi prin accentuare îi conferă o notă imperativă, ponderea deplasându-se în acest fel de pe treapta I-a (menţinută sub forma terţei re - fa, ca o pedală, de către corni) pe treapta a VII-a, ca acord minor în răsturnarea a doua: sol♯ - do♯ - mi. Se produce prin acesta un fel de sensibilizare inversă (sol♯ şi do♯ fiind sensibile pentru la şi re din primul acord). În schimb la♯ şi re♯ de la mâna dr. trebuie corelate ci pasajul următor, ca posibile sensibile pentru un acord de treapta a II-a, acord reprezentat prin fundamentală şi cvintă dar având

91. v. Sigismund Toduţă: Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach, vol.II, Editura Muzicală, Bucureşti 1973, p.425.

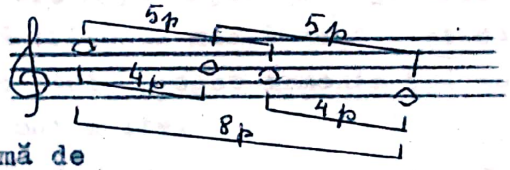
şi două sunete "ajoutées" - la şi fa. Este evident că cele două planuri se completează reciproc: sol# putând fi raportat la tr.II (ca terţă mare) iar la şi fa la tr.I (ca cvintă şi terţă). Totuşi, felul în care sunt aduse aceste sunete impune, cred, în interpretarea analitică, o separare.

Pe de altă parte, melodic judecat, pasajul de treizecidoimi prezintă o succesiune intervalică interesantă:

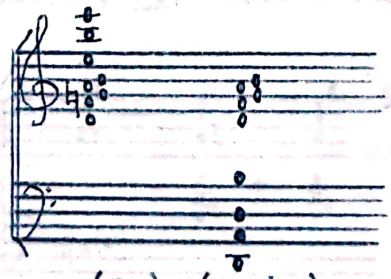


- mai întâi o succesiune de cvarte - una perfectă şi una mărită; prin re# şi fa am putea vedea aici dubla sensibilizare melodică a lui mi;
- un al doilea tronson alcătuit din două cvarte perfecte separate printr-o secundă mare.

Această succesiune ne poate duce cu gândul la acordajul lirei preorfeice, aşa cum îl aflăm de la George Breazul: Acesta, precizând că acelaşi acordaj îl au şi unele dintre cobzele româneşti, dă exemplul unei "hore a miresei" în formă de recitativ din ... Ardealul de nord (!!)[93]. Chiar dacă în concert intonaţia aceasta este folosită într-o manieră pur instrumentală, respectiva similitudine de ordin infrastructural nu poate fi lipsită de semnificaţie în planul stilului melodic al compozitorului.

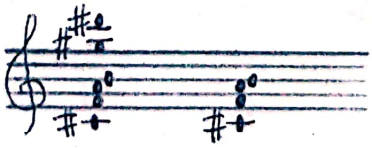
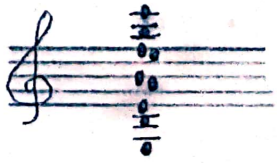

92

3.


(p.) (orch.)

Şi aici sunt prezente trei straturi: mi / Sol / re interpretabile ca I, IV (major) şi II suprapuse. Scara ascendentă de şaisprezecimi este aici un frigic pe mi (aş reaminti scările frigice constatate anterior în măsurile 13 - pe do, 15 - pe fa, 17 şi 18 - pe do).

4.


plus

(arpegiul pianului)

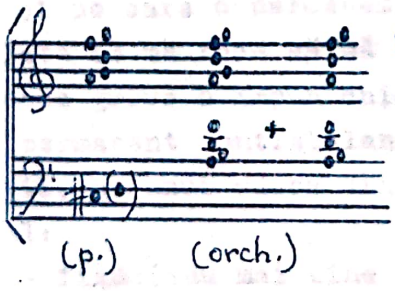
92. George Breazul: "Idei curente în cercetarea cântecului popular. Moduri pentatonice şi prepentatonice", în Studii de muzicologie vol.I Editura muzicală, Bucureşti 1965 , p.11.

93. id.ibid.

Armonia de pe acest al patrulea timp o putem judeca similar celei de pe timpul al doilea, în ceea ce priveşte separarea funcţională a componentelor sale. Este, astfel, neîndoielnic faptul că pianul m.dr. circumscrie un acord de mi (major, dacă ţinem cont de faptul că la început apare sol♯, re♯ având rolul unei sensibile). Acest arpegiu este de fapt exact pe aceleaşi sunete ca cel precedent, fiind doar extins în registrul grav (ritmic un decimolet de treizecidoimi în loc de subdiviziunea regulată de opt). Dublat orchestral, acordul [redacted] pianului m.stg. este legat nemijlocit de acordul al treilea, cu care alcătuieşte un nou motiv-"suspin". Legătura armonică se face prin trei sunete comune (fa, la, si), do♯ apărând şi aici ca o sensibilizare inversă a lui re. Luat în sine, acest acord, având o sonoritate aparte cu parfum impresionist, poate fi interpretat enarmonic, ca fiind un acord mărit (re♭ - fa - la)[94], cu si "ajouté". Pe de altă parte, acest si împreună cu sol♯ şi re♯ alcătuieşte un acor minor; iar fa echivalat enarmonic cu mi♯ ne duce la posibila prezenţă a unui acord major: do♯ - mi♯ - sol♯. În totalitate am putea vorbi despre un acord "hypermajor" sui generis[95] (do♯-mi♯-sol♯-si-re♯), căruia i se adaugă trisonul mărit menţionat ca o componentă implicită. Fiecare sunet al acestui agregat armonic îşi poate găsi astfel o justificare, dacă nu chiar mai multe.

Măsura 26 aş privi-o în primul rând prin prisma celor patru scări ascendente de la pian, care au în comun structura nonoctaviantă (rezultând - oarecum similar primului timp din măsura 25 - din prezenţa în succesiune a sensibilei şi subtonului din cadrul structurii modale date: re, la şi, respectiv, si, doric primul, eolic al doilea, locric al treilea).

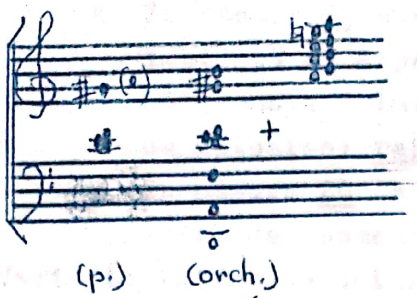
5.



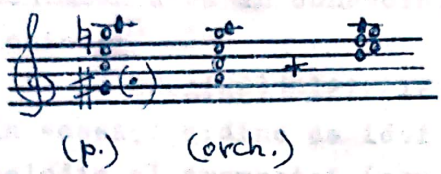
96

Acest acord, dacă îi asociem şi scara ascendentă (re doric cu sensibilă inferioară) poate fi socotit ca o suprapunere I/IV (re/Sol) do♯, ca sensibilă, fiind adăugat doar cu funcţie melodică.

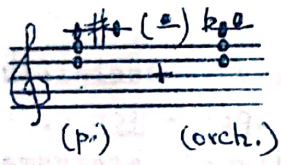
94. "Trisonul mărit /.../ una dintre cele mai misterioase formule ale sistemului nostru armonic". Ede Terényi: Armonia muzicii moderne, Cluj-Napoca 1983, p.31.
95. id.ibid. (formula lui Lendvai citată de autor este de fapt mi-si/do-sol).
96. Din raţiuni bine determinate am separat în schematizarea acordică rezultanta verticală a triolelor de şaisprezecimi.

6. 

Scara ascendentă este aici un eolic pe la. Sensibila inferioară sol# este plasată de compozitor şi în acordul orchestral, care se prezintă ca o suprapunere de I/II (re/Mi), rezumând în fapt întreaga scară de trezecidoimi. Triolele din orchestră vor adăuga însă şi alte două funcţiuni: V^7/VI^7 (la^7/si^7). Reiese, după cum se poate observa, o suprapunere de funcţiuni dominantice.

7. 

Aici se accentuează funcţia dominantică a treptei a V-a (chiar dacă tot în ipostază minoră), triolele suprapunând şi acordul treptei I, pianul reluând melodic aceeaşi scară eolică pe la cu sensibilă inferioară, expusă pe timpul al doilea.

8. 

Acordul minor pe treapta I, cu adaos de sextă mică, apare aici ca unica formaţiune armonică. Scara locrică pe si, cu sensibila sa inferioară (integrată enarmonic în acordul dat), se autoargumentează la nivel melodic.

Am recurs la această interpretare armonică cu alură tonală numai în ideea relevării unei anume ordini interioare a momentului. Pentru că ceea ce contează aici nu este atât raportarea, una faţă de cealaltă, a unor prezumtive funcţiuni, cât coloritul sonor, expresia armonică pe care o dobândesc şi pe care o percepem auditiv ca firească şi unitară. Mai ales unitară! Iată ce mă face să mă gândesc la o foarte originală pedală, pe care coardele grave o impun chiar în mod manifest, în care elementele fixe sunt permanent contrabalansate de cele mobile, dar nu în sensul unei opoziţii, al unui adaos din afară, ci chiar din interior.

Astfel:

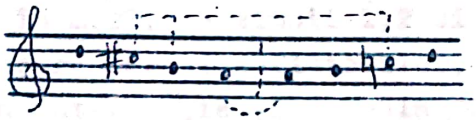
- fixă (sau mai bine spus constantă) este prezenţa unui acord minor construit pe sunetul re; el nu va fi prezent însă niciodată singur, ci într-o ambianţă sonoră mereu schimbată, în care acorduri-satelit par a-l sprijini din diverse unghiuri, tinzând totodată spre propria relativă autonomie (ideea "pedalei" putând fi susţinută mai ales la acest nivel);
- există apoi constante la nivelul melodic şi mă refer în special la tendinţa spre etalarea unor scări modale pure, în care sensibila alternează într-un fel sau altul cu subtonul:

* în măsura 25 scara ascendentă (construită pe mi) va fi îmbinată cu arpegiul (a cărui structură am comentat-o); alternanţa amintită ia aici aspectul formulei cromatice întoarse: re♭ - mi - re♯;
* în măsura 26 iau naştere structurile modale nonoctaviante, de asemenea amintite.

Variaţia intervine chiar în cadrul respectivelor măsuri: în m.25 prin modificarea la reluare a armoniei şi prin lărgirea în grav a arpegiului; în m.26 prin deplasarea pe trei trepte diferite, dispunerea interioară a tonurilor şi semitonurilor schimbându-se în consecinţă, fapt ce generează fine nuanţe melodice:

1212221(22) ||:1212212:|| 1122122

În aceeaşi ordine de idei aş atrage atenţia asupra traiectului melodic al trompetei (con sord.), a cărui osatură tetracordală



subliniază centrarea pe re[97], înglobând în mod explicit alternanţa do♯ - do♮, reieşind, şi în acest caz (într-o variantă ornamentată, formula cromatică întoarsă (cu valoare emblematică pentru această lucrare).

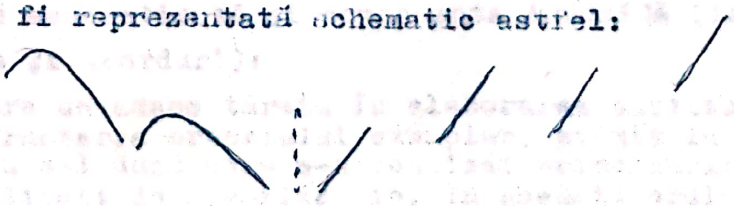
- ne întâlnim totodată şi cu anume constante de ordin ritmic:

1) grupurile de treizecidoimi de la pian, a căror regularitate este perturbată

- prin prezenţa a două decimolete, plasate totuşi simetric:

888 10 | 10 888

(la rândul său, simetria de ordin ritmic este contrazisă la nivelul traseelor melodice, care însă din unghiul direcţiei de mişcare promovează totuşi, în cadrul fiecărei măsuri, propria simetrie, care ar putea fi reprezentată schematic astfel:



- prin modalitatea diferenţiată de la o măsură la alta a accentuării timpilor întregi, antrenând o gradaţie tensională: în m.25 timpii se grupează doi câte doi într-o clară succesiune arsis-thesis, generând motivul-"suspin" amintit:

1 2 3 4
ars. th. ars. th.

în timp ce în m.26 ne-am putea imagina o precipitare, în care thesis-ul devine la rândul său, de fiecare dată, un nou arsis:

1 2 3 4
ars. th.
ars. th.
ars. th. [98]

(în felul acesta întreagă această măsură devine un amplu arsis, care se va rezolva în măsurile următoare 27-28);

2) grupurile de triolete în formula [99], de asemenea repartizate diferit din punct de vedere timbral;

- apare şi aici o precipitare, aceste triole intervenind pe timpii 1 şi 3 în m.25, pe timpii 1,2 şi 3 în m.26; asociindu-se ritmic coardelor şi suflătorilor, tom-tom-ul va promova în ultima intervenţie şi formula
- cele cinci intervenţii sunt diferite nu numai timbral şi (melodice) şi din punctul de vedere al componenţei intervalice (şi implicit armonice); iată evidenţiată sub formă de schemă această variaţie continuă:

a. mai întîi cea de ordin MELODIC (convenţional am încercuit cifrele care reprezintă intervale-ascendente, cele neîncercuite fiind descendente)

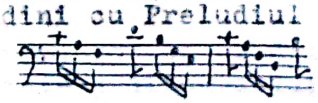
563	453	551	520	221
360	251	355	313	127
451	350	330	127	120
470	340	533	120	

Singura coincidenţă ce poate fi constatată se limitează numai la intervale, nu şi la sunete, ambianţa armonică fiind oricum diferită.

b. iată schematizată şi componenta ARMONICĂ (intervale şi acorduri):

---

97. Faptul că este vorba despre un adaos târziu în elaborarea partiturii (fapt constatat prin confruntarea propriului exemplar, primit la un moment dat de la autor, cu cel după care s-a realizat prima audiţie absolută) nu este, cred, lipsit de semnificaţie, în această ordine de idei.
98. Acordurile în pizz. ale coardelor din orchestră subliniază această gradaţie, fiind plasate doar pe timpii 1 şi3 în m.25 şi pe toţi timpii în m.26 (ipostaza timbrală schimbându-se la fiecare acord.
99. Semnalam, analizând măsurile 23-24 unele similitudini cu Preludiul în Sol major din W.Kl. I de Bach (p.71); mă întorc la aceeaşi piesă bachiană şi pentru noua formulă:



m. 16 - 17

2	2	2	3
9		9	5
			3

2	2	2	2
7		7	4
			4

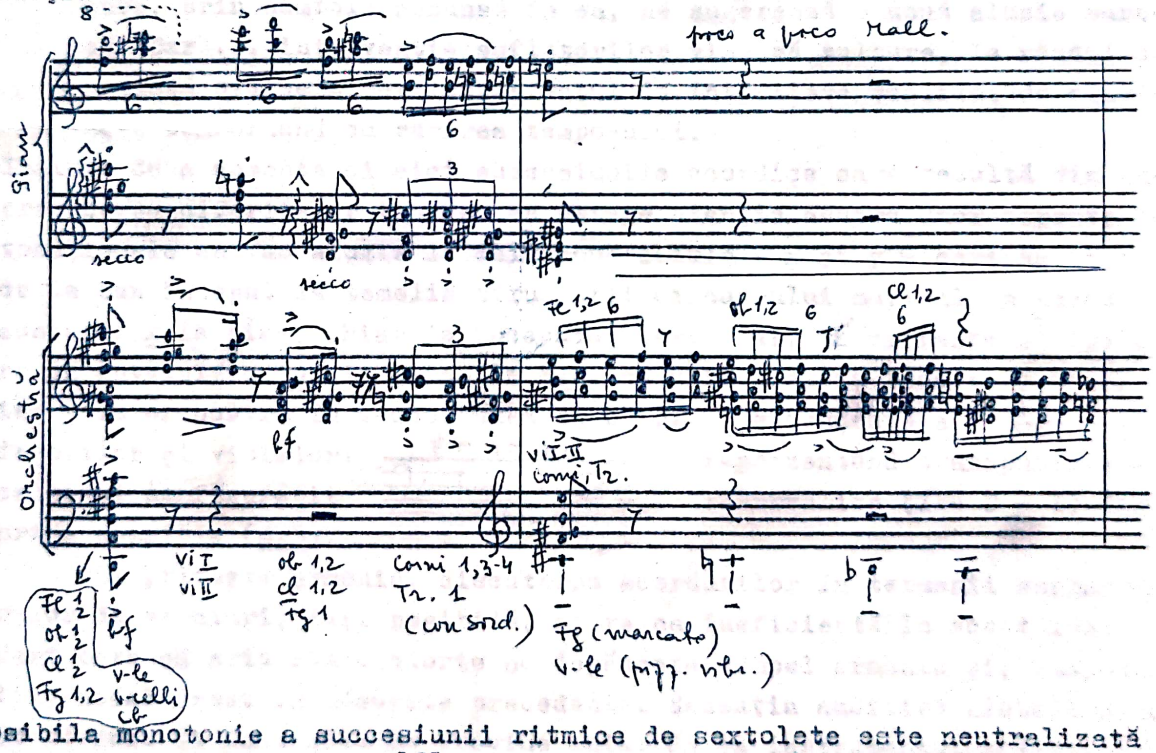
	2	12	4	3
18				1
2				2

2	2	5	2	
	6	7	3	
			7	

0	2	4	1	
0	1	3	4	
			3	

Diversitatea este mai mult decât evidentă, dar ea se grefează pe unitatea ritmică, aşa cum am precizat iniţial şi, în acelaşi timp (fapt şi mai important de reamintit aici), pe unitatea intonaţională rezultată din circumscrierea într-un spaţiu sonor cu precise delimitări tono-modale.

Faza a treia a Punţii (măsurile 27-28) înscrie faţă de primele două o contrapantă. Discursul apare mai simplificat: în esenţă un fel de tril lent[100]- intervalic la pian, acordic în preluarea orchestrală - susţinut armonic şi coborând în trepte. Început în forte va creşte încă în m.27 pentru a descreşte în următoarea. Iată pentru uşurarea analizei reducţia acestui moment:

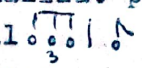


Posibila monotonie a succesiunii ritmice de sextolete este neutralizată printr-o serie de procedee[101]::

- Succesiunea de acorduri de la pian m.stg., care susţinând sextoletele la modul cel mai firesc, intervine printr-un ritm totuşi indi-

100. Mai mult o oscilaţie pe intervale diferite la pian şi similare (mixtură) la orchestră.

101. Compozitorul pare a avea o adevărată repulsie pentru tot ce ar apărea ca o soluţie comodă (redundantă) de continuitate a discursului.

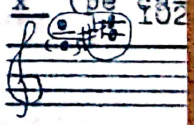
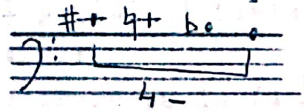
vidualizat prin modul de atac şi, mai ales, prin grupajul ritmic final  (atrăgeam atenţia şi la pagina 52 asupra unei formule ritmice asemănătoare, descinzând din grecescul "peon 4" şi care a fost, de altfel, prezentă şi în măs.25-26 în triole).

- Secondând mâna stângă [redacted] a partiturii pianistice, orchestra vine însă şi cu propriul impuls ritmic, contrazicând prin cele două grupaje ambele planuri ritmice ale pianului. Este o preluare prin diminuţie şi în contratimp a ceea ce am numit motivul-"suspin" în m.25, fiind de semnalat şi de această dată diversitatea coloritului orchestral.

- În timp ce fagotul şi violele punctează prin valori de pătrime cei patru timpi ai m.28, în foşnetul sextoletelor de şaisprezecimi intervin grupaje interioare care perturbă ordinea "cuminte" a măsurii dar realizând, în acelaşi timp, o simetrie proprie:

$$\underbrace{4+2}\quad \underbrace{4+4+4}_{\text{(hemiolă ?)}}\quad \underbrace{4+2}$$

care, prin hemiola ascunsă în ea, ne sugerează o nouă aluzie barocă. Dar ... intervenţia suflătorilor vine să tulbure, la rândul său această ordine simetrică, efectul de întârziere realizat de clarinete concordând cu rărirea tempo-ului.

Înainte de a comenta şi aici succesiunile acordice care rezultă din suprapunerea diferitelor trasee, aş atrage atenţia asupra unor aspecte intonaţionale ce fac aluzie la cele două celule - x şi y - care au stat de la bun început la temelia structurii discursului muzical în acest concert: x la pian, chiar la începutul pasajului, în varianta x^1 (pe care am întâlnit-o tot la pian, în m.2, pe altă treaptă însă):  iar y la orchestră în succesiunea de pătrimi descendente a fagoţilor şi violelor:  reprezentând transpunerea aceleiaşi configuraţii intervalice (1 - 2 - 1) din prima apariţie (m.3).

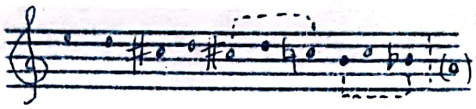
Cât priveşte armonia, discutarea acordurilor în termenii suprapunerilor de straturi, deşi posibilă, apare ca ineficientă în acest loc. Cert este că aria combinatorie nu depăşeşte câmpul armonic şi, respectiv, modal creat în măsurile precedente. Senzaţia auditivă globală este de straniu şi instabil. Ea provine chiar de la instrumentul solist, pentru că, dacă privim cu atenţie, sesizăm prezenţa constantă a tritonului, sub forma cvartei mărite sau a cvintei micşorate, atât în sextoletele de la mâna dreaptă (în expunere directă pe timpii 1 şi 3 sau rezultând din alternanţa intervalică respectivă) cât şi în acordurile de la mâna stângă (pe timpii 1,3 şi 4, unde în combinaţie cu m.dr. apar chiar două

---

102. Prezenţa şi a sunetului fa nu face decât să nuanţeze aici combinaţia sonoră dată.

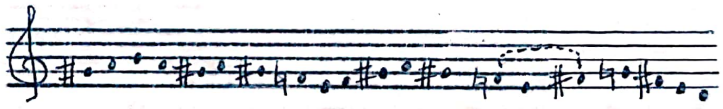
tritonuri suprapuse: re - sol♯ şi fa - si). Între m.27 şi m.25 s-ar putea stabili unele relaţii. Despre prezenţa diminuată a motivului-"suspin" am pomenit deja. Aş mai atrage atenţia asupra sunetelor de sprijin din discantul pianului si-mi-si-mi prezente şi în arpegiul descendent de treizecidoimi din m.25; apoi prezenţa sunetelor sol♯ şi do♯ suprapuse unui re minor prezent chiar de la început în orchestră (pe prima jumătate a timpului 1) dar şi ca pedală în toate acordurile pianului.

În măsura 28 este interesant primul acord, care suprapune două acorduri majore situate la distanţă de terţă mare: do♯ - mi♯ - sol♯ şi mi - sol♯ - si (cel de al doilea în răsturnare: sol♯ - si - mi), suprapunere care înglobează şi aici tritonul (mi♯/fa - si). În rest, această măsură trebuie s-o judecăm mai ales melodic şi în acest sens m-aş referi la două trasee: cel al viorilor I partida 1, care s-ar putea rezuma (eliminând repetările)



-> m.29

şi care, după cum se poate vedea, cuprinde în interior de două ori formula cromatică întoarsă, trasând într-o variantă ornamentală un pentacord pe care-l simţim ca aparţinând unui re minor; apoi cel al viorilor II partida 2, care, aşa cum observăm dintr-o similară rezumare

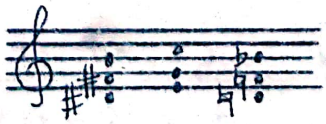


prezintă caracteristicile unui mod de la, mai întâi armonic şi apoi cu tentă dorică. Totodată, ca o imitaţie prin inversare şi în stretto la cvintă inferioară apare şi formula cromatică întoarsă[103].

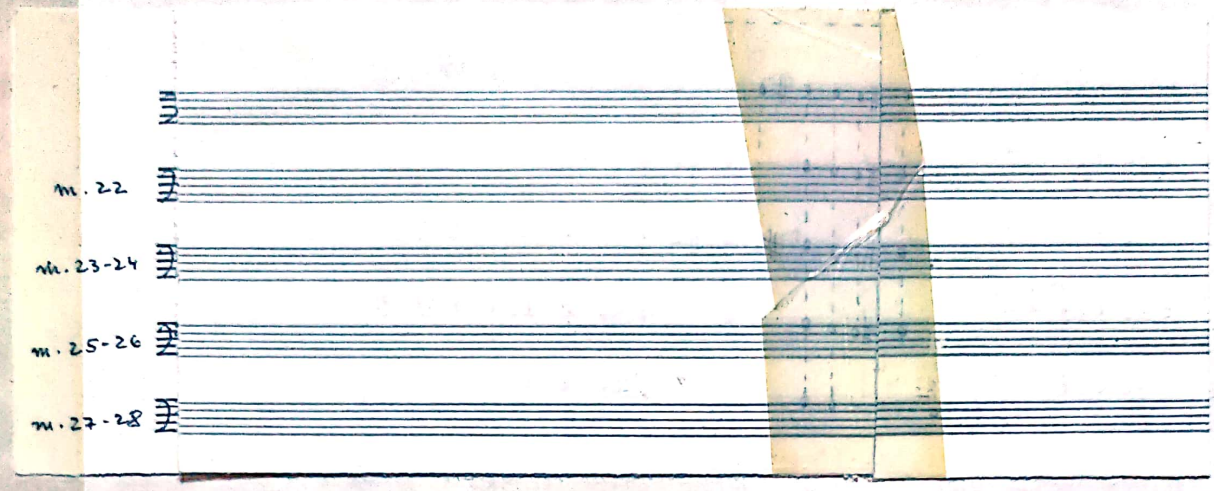
Judecată din unghiul posibilei (latentei) centrări tonale, Puntea poate fi subîmpărţită şi astfel:

m.22 - centrare pe la (4 !)
m.23-24 - incertitudine, tranziţie armonică (8 !)
m.25-26 - centrare pe re (8 !)
m.27-28 - din nou instabilitate, subliniind funcţia anacruzică a momentului (8 !).

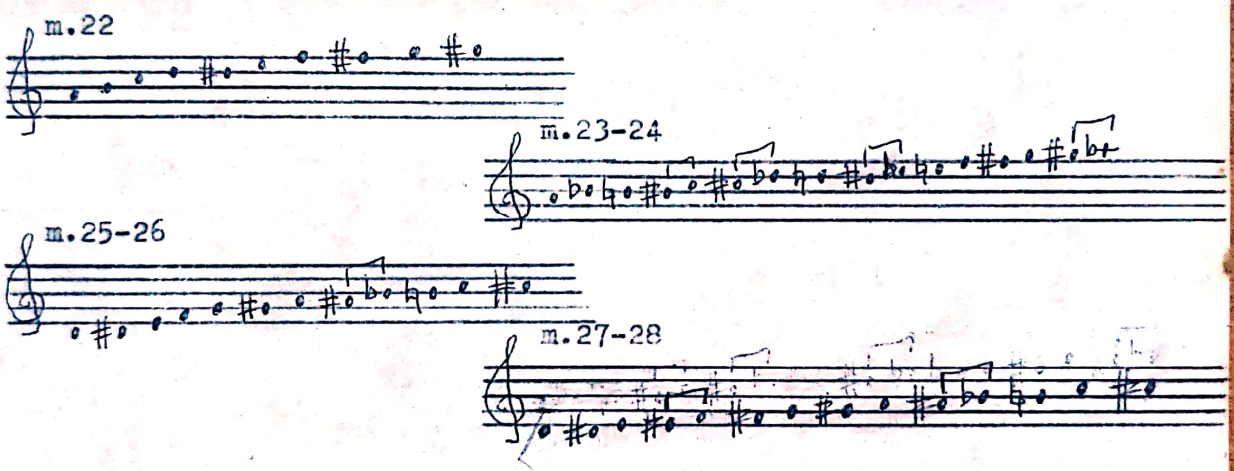
103. Formula este prezentă şi pe a doua jumătate a timpului 4, respectiv ultimele trei şaisprezecimi, la vi.I partidele 1 şi 2 şi vi.II partida 1, în mixtură de sextacorduri:



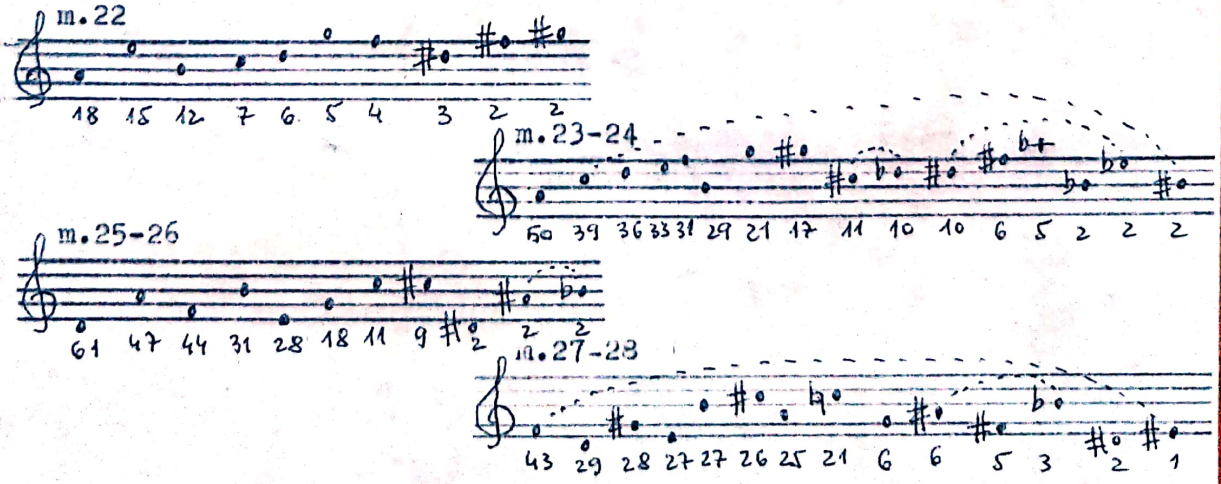
Schema repartiţiei materialului sonor se constituie şi ea într-un argument al acestei subîmpărţiri, care, de altfel, s-ar supune modelului clasic de "punte":



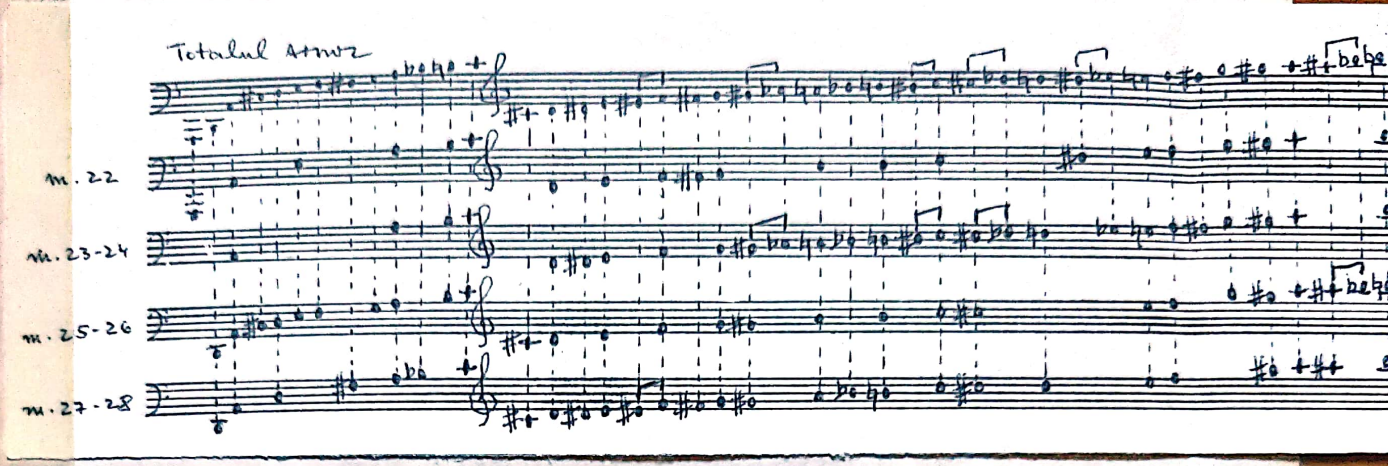
Într-o ordonare sub formă de scară, situaţia se prezintă astfel:



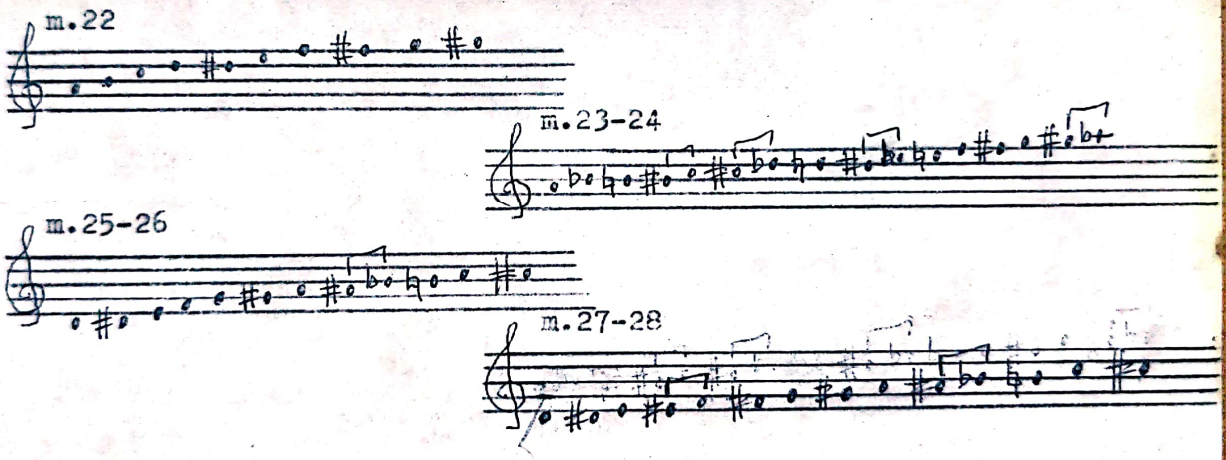
calculul statistic al utilizării sunetelor fiind, comparativ, în egală măsură edificator:



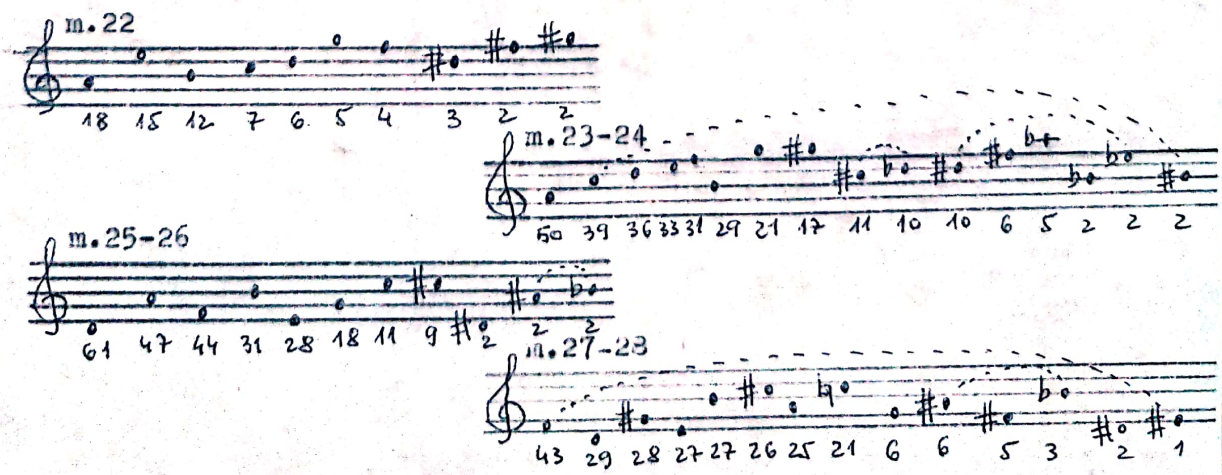
Schema repartiţiei materialului sonor se constituie şi ea într-un argument al acestei subîmpărţiri, care, de altfel, s-ar supune modelului clasic de "punte":

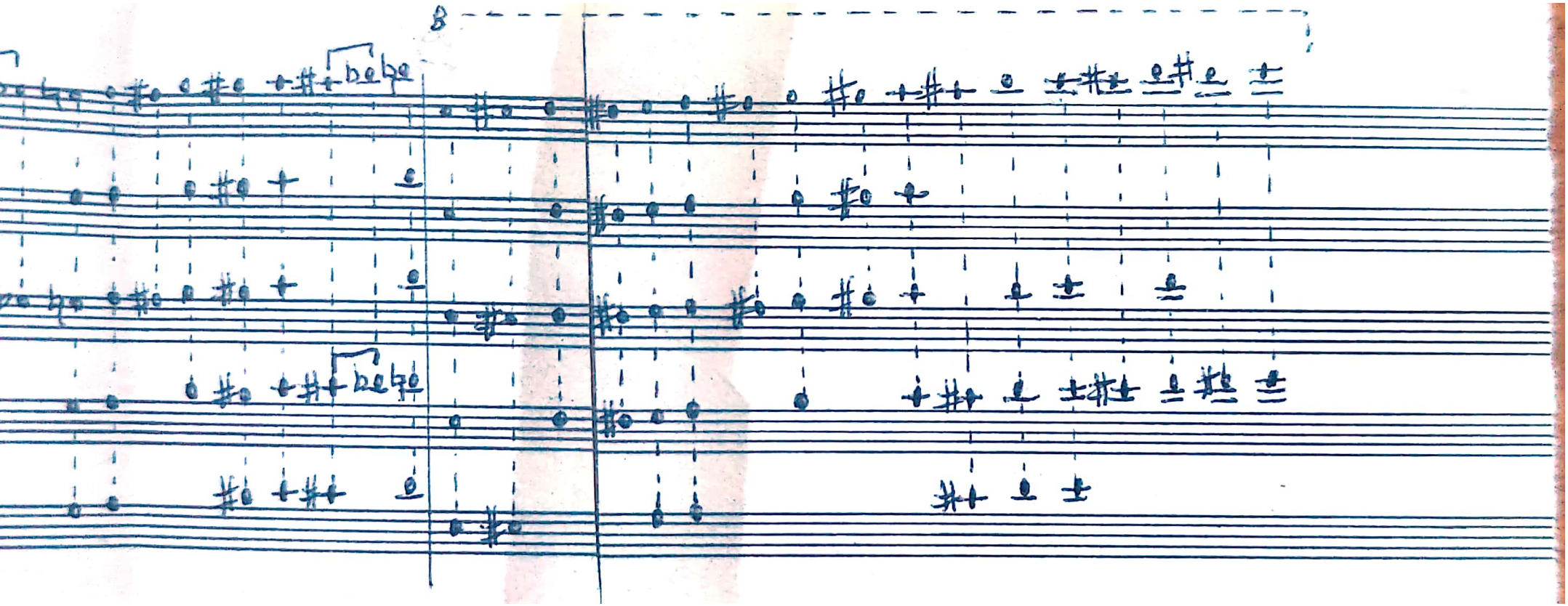


Într-o ordonare sub formă de scară, situaţia se prezintă astfel:



calculul statistic al utilizării sunetelor fiind, comparativ, în egală măsură edificator:





Scanned with OKEN Scanner